VOCABULARIO CRÍTICO PARA LOS ESTUDIOS INTERMEDIALES

hacia el estudio de las literaturas extendidas



SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
ROBERTO CRUZ ARZABAL
MARISOL GARCÍA WALLS
EDITORES



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Textos de Saber

VOCABULARIO CRÍTICO PARA LOS ESTUDIOS INTERMEDIALES

hacia el estudio de las literaturas extendidas

Susana González Aktories
Roberto Cruz Arzabal
Marisol García Walls
editores

Proyecto papime pe 401219
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México





La presente edición de *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*, fue realizada en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE 401219: "Hacia el estudio de las literaturas extendidas".

Primera edición
Octubre, 2021

ISBN: 978-607-30-5139-2

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por parte de académicos, reconocidas autoridades en la materia y, siguiendo el método de "doble ciego", conforme a las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado en México.

Edición a cargo de:
Susana González Aktories
Roberto Cruz Arzabal
Marisol García Walls

Becarias de investigación:
Dánae Arteaga
Kassandra Valencia

Autoras y autores:
Roberto Cruz Arzabal
Cinthya García Leyva
Marisol García Walls
Susana González Aktories
María Andrea Giovine Yáñez
Ana Cecilia Medina Arias
Julián Woodside Woods

Un proyecto de Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (LLEOM)
lleom.net

Fotografía de portada: © Dan Russek

índice

Presentación I
Instrucciones de uso V

1. Intermedialidad 1
Susana González Aktories
Roberto Cruz Arzabal
Marisol García Walls
2. Medio 23
Roberto Cruz Arzabal
3. Remediaciones 39
Ana Cecilia Medina Arias
4. Transmedia / Crossmedia 45
Julián Woodside Woods
5. Traducción intersemiótica e intermedial 53
Ana Cecilia Medina Arias
María Andrea Giovine Yáñez
6. Materialidad 61
Roberto Cruz Arzabal
7. Escritura / Inscripción 75
Marisol García Walls
8. Legibilidad 87
Cinthya García Leyva
9. Libro 97
Susana González Aktories
10. Imagen 113
María Andrea Giovine Yáñez
11. Poéticas visuales 123
María Andrea Giovine Yáñez
12. Ecfrasis 137
Roberto Cruz Arzabal

13. Poéticas sonoras 149
Susana González Aktories
14. Voz y oralidad 167
Susana González Aktories
15. Poéticas de lo digital 187
Cinthya García Leyva
María Andrea Giovine Yáñez
16. Memoria colectiva y memoria cultural 197
Julián Woodside Woods
17. Archivo 209
Marisol García Walls
Referencias bibliográficas 219
Para saber más 243
Semblanzas 259

presentación

Desde principios del siglo xx y hasta ahora, las artes han vivido cambios constantes, sobre todo a partir de las osadas propuestas por parte de los movimientos artísticos que pertenecieron a las llamadas vanguardias europeas, en las que se buscaba mezclar, pero también cuestionar los lenguajes artísticos. Un factor que sin duda ha contribuido a esto son los cambios en las tecnologías de la comunicación, los cuales dan pie a una continua renovación de los medios y dinámicas de producción artística, así como de sus formas de circulación y de conservación. Todo esto conlleva una transformación y expansión tanto del concepto tradicional que se tenía de las artes, como de sus formas de significación. El discurso literario no ha sido ajeno a este devenir: por el contrario, se ha abierto camino de forma constante por las más diversas fronteras disciplinares, dando paso a obras híbridas, multifacéticas y extendidas. Esto presenta desafíos continuos para quien se dedica al estudio de la literatura actual.

Si bien ha ido creciendo el número de teóricos que en las últimas décadas ha atendido estos fenómenos, procurando integrarlos cada vez más en el marco de las investigaciones literarias, todavía queda mucho por hacer. Una tarea consiste en fortalecer los estudios universitarios, ofreciendo diversos tipos de materiales de fácil acceso y comprensión; en el caso hispanoamericano esto implica, además, que se encuentren disponibles en lengua española, pues la gran mayoría de los aportes está todavía sin traducir.

Nuestro *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* pretende contribuir con esta tarea al presentar textos originales que abren a los estudiantes distintas posibilidades

para introducirse a este tipo de estudios desde un enfoque crítico y actualizado.[1] Si bien gran parte de los contenidos aquí expuestos derivan de intercambios sostenidos entre los autores de este volumen mientras desarrollaban proyectos personales y colectivos entre 2013 y 2019 como integrantes del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades (LLEOM), en esta ocasión nos parece muy importante presentar un texto con una función explícitamente didáctica, a fin de ofrecer las herramientas críticas y teóricas para la descripción, análisis y difusión de las prácticas artísticas híbridas, en especial las más cercanas a la literatura.

Estas prácticas han sido catalogadas como "experimentales", "extendidas" o "intermediales"; en ocasiones, las tres categorías se pueden encontrar casi como sinónimos para referirse a las maneras en las que la literatura está "fuera de sí", como lo dice Florencia Garramuño, pero también suponen enfoques distintos. La idea de experimentación e innovación es un legado de las vanguardias de principios de siglo XX, en las que la literatura y las demás artes buscaban abandonar los esquemas dominantes e incluso cuestionar los fundamentos de su existencia mediante las propias obras. En cambio, la "literatura extendida" subraya la ruptura de las fronteras entre artes y discursos, especialmente en lo que se refiere al uso de lenguajes y medios asociados con estos, ya sea que se hable del trasvase de los códigos y usos literarios a las artes plásticas o de los usos de la imagen en las obras literarias, incluso en la disolución de la antigua partición de las artes para la creación de nuevas disciplinas y formas. A esta categoría se le empareja con frecuencia la noción, distinta pero convergente, de "literatura expandida", aunque este adjetivo apunta quizá a una relación de domino, más que de convivencia. Finalmente, las prácticas "intermediales" se refieren a un fenómeno que proviene del ojo de quien analiza y no necesariamente de quien crea; al ser la intermedialidad un enfoque académico y crítico que destaca la convivencia entre medios y lenguajes en las obras, no necesita que éstas rompan explícitamente con esa división. Antes bien, puede analizar obras que tradicionalmente se asocian con un arte para mostrar que, en realidad, siempre están compuestas de una multiplicidad latente o manifiesta.

[1] Quienes escribimos este *Vocabulario* decidimos ajustar la escritura mediante el uso del masculino genérico para referir a los colectivos de personas en aras de mantener la facilidad de lectura y la estandarización, sin embargo, es nuestro interés manifestar que eso no significa nuestra postura con respecto a identidades y formas de inclusión.

Este *Vocabulario* ofrece una orientación general sobre los conceptos y metodologías de análisis más recientes que han contribuido al estudio de esta gran variedad de expresiones artísticas, al igual que han ampliado las maneras de analizar y pensar los discursos estéticos en su amplitud.

A partir de una introducción panorámica al concepto mismo de intermedialidad, este manual se abre camino por distintas vertientes de los estudios comparatistas, específicamente de carácter interartístico, siempre a partir de nociones que ayudan a entender el marco y los alcances teórico-metodológicos que actualmente tiene este campo de estudio. Ello al tiempo que se presenta de una forma ilustrativa la amplia gama de prácticas asociadas con los fenómenos intermediales, con el fin de que se comprenda la utilidad de sus enfoques y herramientas.

Con este material, se pretende complementar las referencias sobre estos temas, al presentarlos además de forma tal que permitan contribuir a la innovación y el mejoramiento de la enseñanza en asignaturas específicas dentro de los planes curriculares de estudios superiores, particularmente en licenciaturas como las de Lengua y Literaturas Hispánicas, al igual que las de Lengua y Literaturas Modernas (francesas, inglesas, alemanas, italianas y portuguesas), así como los posgrados en Historia del Arte y en Letras. El manual puede ser una referencia útil para cursos tanto obligatorios —dedicados a teoría y metodología literaria— como optativos —dedicados a problemas o teorías específicamente dentro del campo de los estudios intermediales—, tal como se presentan en las mencionadas carreras en instituciones académicas como la Universidad Nacional Autónoma de México. Más aún, este volumen digital permite trascender las fronteras nacionales, poniéndose al alcance de lectores hispanohablantes de otras latitudes que busquen situar los fenómenos intermediales tal como se manifiestan en creaciones artísticas circunscritas a diversas tradiciones y contextos culturales. Y aun cuando el punto de partida es el discurso literario, la gama de creadores y de obras que se tocan en los distintos rubros del libro invita al acercamiento de lectores interesados en otras disciplinas artísticas.

instrucciones de uso

Para hacerlo más accesible, este manual existe en dos formatos. Ambos contienen la misma información, de tal manera que los estudiantes puedan leerlo en la versión web, navegando mediante los hipervínculos indicados a lo largo de las entradas, o bien descargarlo íntegro en versión PDF para la lectura en dispositivos móviles o en computadoras personales. El manual forma parte de las publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sus secciones ofrecen tanto enfoques y perspectivas, como marcos teóricos y herramientas relativamente recientes, que resultan útiles para la reflexión, al igual que para el análisis de obras que requieren ser también consideradas a partir de su soporte material, sus recursos tecnológicos, sus dimensiones performáticas, y sus relaciones mediales. Se busca con ello crear oportunidades de vinculación de estos temas con la docencia mediante diversas estrategias de enseñanza-aprendizaje, combinando de forma ágil la exposición histórico-contextual con la reflexión teórico-metodológica y la aplicación práctica para el análisis de casos de estudio.

Se trata de un vocabulario organizado por "entradas" independientes que permiten reconocer los aspectos o temas clave en torno a los principales conceptos que actualmente se emplean en los estudios intermediales. Más que una organización alfabética de dichos conceptos, como pudiera ocurrir en un diccionario, optamos por una organización mediante campos de afinidades.

Si bien este *Vocabulario* está ideado según una lógica secuencial que permite su uso de manera modular ordenada para un desarrollo en clase, no exige una lectura cronológica ni necesariamente jerárquica de conceptos. De ahí que también pueda consultarse de forma más libre, notando que existen muchas posibilidades y niveles de intersección

entre unos conceptos y otros, lo cual ofrece un recorrido cercano al de un tablero, según el tema que vaya despertando el interés del lector. Además, incluye hipervínculos que permiten saltar de una sección temática a otra. Por ejemplo, materialidad podrá remitir en algún punto a libro, y éste a su vez podrá vincularse con archivo. Se busca con ello ofrecer un entendimiento orgánico y multidimensional de ciertos fenómenos, que pueden ser iluminados a partir de estas constelaciones de conceptos, cada uno desde un ángulo distinto.

Pensar en un diagrama de Venn en el contexto de este volumen es un guiño conceptual al debate que inició el artista norteamericano Dick Higgins en torno al "arte intermedia" desde mediados del siglo xx, quien con su diagrama insistió en la pertinencia de entender esos múltiples discursos a partir de los cruces, roces e intercambios que se dan entre cada uno de los campos o conjuntos. Pero a diferencia de dicha gráfica, que estaba en esencia integrada por etiquetas que remitían a prácticas artísticas, aquí las esferas podrían remitir a cada uno de los 17 conceptos elegidos para su desarrollo.

Sobre cada uno de los apartados que integran el libro cabe mencionar que, a reserva de que se notarán estilos argumentativos distintos según cada autor, se ha procurado mantener un orden más o menos común en cuanto a la información que se ofrece: una descripción concisa del concepto, presentación de antecedentes histórico-contextuales o estados de la cuestión, debates, perspectivas de aplicación al campo artístico y en particular al literario, entre otras. En varias ocasiones las entradas dan pie a subentradas que pueden entenderse como secciones que de alguna forma dependen o se derivan de los conceptos generales que los cobijaban. Así también, para apuntar a otros desarrollos o alternativas a un principio conceptual, hay subentradas que simplemente se titulan "Otras formas de…". Se trata aquí en general de secciones más breves y complementarias.

Asimismo, hay ejemplos específicos que —salvo por la entrada principal de Intermedialidad, que tiene un carácter introductorio— se encuentran al final de las entradas para ilustrar ciertos problemas, según el asunto tratado, aun cuando en algunos casos los autores optaron por integrarlas en el cuerpo del texto, sobre todo cuando el argumento así lo favorecía. Ello con el fin de mostrar las diversas posibilidades que se abren para su aproximación y análisis, procurando explicar los diversos procesos de vinculación interartística e intermedial. Y dado que en este tipo de manuales las menciones tanto de artistas como de teóricos del ámbito hispanoamericano no suelen ser tan comunes, se procura insistir, en la medida de lo posible, en aquellos aportes hechos,

tanto desde la práctica como desde la crítica, por autores en lengua española. Cada entrada se complementa además con referencias bibliográficas de los textos teóricos citados (no así de las fuentes primarias de los creadores, a las que se remite normalmente en el texto sólo por su título y fecha de publicación). Por último, se incluye la lista general de referencias citadas de todo el libro, así como una lista de recomendaciones bibliográficas para saber más.

Dada la naturaleza cambiante y en constante transformación de conceptos que se mueven en fronteras inestables y porosas, en varias de las entradas los autores decidieron organizar la información a partir de categorías o formas de acercamiento que no siempre provienen de textos previos, sino que son elaboraciones propias. Algunos de ellos orientan la presentación de la información en forma de listados o esquemas que fueron discutidos y consensuados colectivamente. De esta manera, cuando no se indique la procedencia de ciertas categorías y perspectivas, puede asumirse como fuente el artículo firmado.

A lo largo del libro, además, las ideas y conceptos a los que se hace referencia pueden provenir de distintas disciplinas o campos de estudio, en consonancia con las perspectivas que ofrece la intermedialidad. De ahí que se procura indicar esas diversas procedencias cuando se considera pertinente o necesario —por ejemplo si se hacen vínculos con campos fuera de lo estrictamente literario, como el filosófico, el sociológico, el semiótico, etc.—, procurando no forzar o complicar con ello la transparencia y claridad buscadas en las presentaciones.

Por último, parte de los criterios editoriales se atienen también a la posibilidad de vínculos electrónicos a obras o autores a los que se puede remitir directamente fuera del texto, sin que esto presente problemas de derechos de autor. Asimismo, se hace referencia a las nociones clave en español, pero incluyendo el concepto en su idioma original entre paréntesis, para que el lector interesado pueda saber cómo buscar dichas referencias fuera del texto.

Esperamos que quien lea este *Vocabulario* encuentre en él una guía dinámica y útil para abordar los fenómenos intermediales, especialmente los que experimenta la literatura contemporánea, y que pueda considerarlos desde distintas tradiciones literarias y en diversos campos artísticos; esperamos ofrecer las herramientas necesarias para entender cómo pueden realizarse análisis de las propuestas más actuales y experimentales en el terreno de las letras y las artes. Creemos que con este panorama se puede además

incentivar a los estudiantes a imaginar no sólo posibles áreas de investigación novedosas, sino también campos laborales emergentes, en los que al concluir sus estudios podrían insertarse con la debida perspectiva y los conocimientos base, conscientes del potencial y la riqueza de posibilidades que este tipo de objetos culturales siguen generando en relación con los distintos discursos y tecnologías.

Los editores

intermedialidad

Esta primera entrada del libro introduce el concepto de intermedialidad, su historia y alcances, lo que nos permitirá reflexionar desde cuándo existen prácticas que podemos identificar como intermediales en las artes y cómo es que se han configurado los estudios en torno a estos fenómenos. Puesto que la intermedialidad puede referirse tanto al objeto como al método de estudio, haremos una división entre la historia del problema, que data de varios siglos atrás, y su categorización como concepto desde la teoría, mucho más reciente.

Historia de un problema

Si bien es cierto que la división entre las artes es resultado de un largo proceso que puede rastrearse históricamente muy atrás y reconocerse a lo largo de distintos contextos y culturas, la intermedialidad artística como asunto histórico tiene raíces muy antiguas. Podemos decir que, en tanto que toda frontera entre artes implica la ruptura de esa misma frontera, las relaciones entre una y otra son constantes a lo largo de la historia. Puede incluso afirmarse que desde los orígenes de las civilizaciones ha existido una convivencia explícita entre discursos artísticos y medios distintos, como por ejemplo el medio sonoro y el verbal en una canción. Sin embargo, los límites que se fueron trazando entre las disciplinas artísticas han estado determinados por las situaciones y momentos desde los cuales se comenzaron a establecer las diferencias entre lenguajes, técnicas y recursos empleados. Así pues, la división entre medios y artes no es absoluta: la organización de las actividades culturales y de creación artística en distintas disciplinas responde a momentos históricos específicos en los que éstas se han agrupado de diversas maneras a partir de lo que se reconocían como sus similitudes y diferencias; un ejemplo

de ello fue la distinción que en el siglo XVIII propuso Gotthold Ephraim Lessing (2014) entre "artes espaciales" y "artes temporales".

Una de las primeras referencias de relación intermedial en literatura se remonta a la mención que se hace del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada* de Homero, y su posterior descripción (vv. 478-608). Este fragmento se reconoce como uno de los ejemplos más claros de ecfrasis en la época antigua. En el texto se lee que, en preparación para la guerra, Vulcano forja para Aquiles un "alto y compacto escudo / primoroso por doquier y en su contorno puso una reluciente orla / de tres capas, chispeante, a la que ajustó un áureo talabarte" (478-480). Conforme se avanza en la lectura, la descripción del escudo se hace cada vez más intrincada y vívida: el relato despliega el tiempo que se concentra en la escena de esta imagen, expandiéndola a partir de la descripción minuciosa que deriva en un recuento de historias particulares de cada una de las figuras que aparecen en el escudo. Este objeto, inserto en la obra de Homero, al tiempo que establece la relación entre lo visual y lo narrativo, hace evidente una diferencia entre las artes plásticas y las verbales, pues en estricto sentido, el relato se distingue de manera clara —empezando por la materialidad de su discurso— de la imagen que recrea. Al mismo tiempo, y de manera paradójica, cualquier recreación visual del escudo a partir de la descripción no consigue hacer lo que se logra en el texto. La obra visual, el escudo, y la obra literaria, la descripción/narración, convergen en el mismo pasaje y simultáneamente se separan entre sí.

Otra cita recurrente que ejemplifica el principio de semejanza entre estas dos artes —en un sentido ahora más bien conceptual— es la que remite al verso de Horacio contenido en la *Epístola a los pinzones* que dicta: "*ut pictura poiesis*" ("así como la pintura, la poesía") (2006). Este verso expresa la división de las artes en dos grandes grupos: pintura y poesía, como dos campos de la actividad artística, pero puestas en una especie de competencia a partir del símil. Las "artes hermanas", suele decirse, en este caso se vinculan desde la jerarquía de superioridad (en su rol ejemplar) que ejerce la pintura sobre la poesía. Así también podría interpretarse desde la pintura, en la obra de Francesco Furini, *Pittura e Poesia* (1626).

Fue frente a esta idea de la partición de las artes que Leonardo Da Vinci también escribió su tratado sobre la pintura. En contra de la concepción de que la pintura fuera considerada "poesía muda" y la poesía como "pintura que habla" —tomando la frase célebre del poeta griego Simónides de Ceos—, Da Vinci cuestionó la clasificación de

la pintura como un arte inferior. La incapacidad de "hablar" como la marca diferencial de la pintura sugiere, sin duda, una jerarquía en la que la poesía se propone como un arte superior. Esta comparación o *paragone* entre ambas dio luz a un largo debate sobre la primacía de un arte sobre otro que, si bien no encuentra una respuesta unívoca, sí reafirma una conciencia diferenciadora entre ambos lenguajes.

Hubo, sin embargo, momentos históricos en los que esta división parecía un problema menos agudo, como puede verse en los usos y concepciones que se daba a los emblemas renacentistas. Dichos objetos se caracterizaban por su doble discurso: una imagen o figura y un texto que la acompaña y explica. La imagen solía corresponder a una fábula que se asociaba con el símbolo en cuestión o bien con una alegoría que pretendía condensar los múltiples sentidos de un concepto, es decir, se trataba de una imagen que provenía de un texto. De manera semejante podemos entender la existencia de los antecedentes de los modernos poemas visuales. Por ejemplo, los *carmina figurata*, frecuentes en la Edad Media, en los que las palabras de un poema forman una imagen alusiva al contenido del poema; o bien, los caligramas zoológicos escritos en árabe y que utilizan la fórmula ritual de las suras del Corán que les da nombre, la *basmala*.

Hacia finales del siglo xviii, el asunto de la partición y los límites entre artes se siguió planteando como un problema estético, como puede verse en el ensayo *Laocoonte* (1766) del filósofo alemán Gotthold Ephraim Lessing. En él, el autor se basó en una escultura helenística del siglo iii a. e. c., que muestra al sacerdote troyano Laocoonte con sus hijos en el momento en que, tras atacar el Caballo de Troya al descubrir que es un artificio, son castigados por una deidad (algunas fuentes atribuyen el castigo a Atenea, otros a Apolo y algunos más a Poseidón). Dicho castigo consistía en convertir el agua en serpientes que lo atacan a él y a sus hijos. Este relato, narrado en el segundo libro de la *Eneida* de Virgilio, emplea un vocabulario singular para describir el gesto de Laocoonte al ser devorado por las serpientes. La pregunta que Lessing formula en torno a la escultura de por qué no vemos en ella el grito de horror descrito en el texto de Virgilio es respondida de forma fascinante: si el escultor hubiera trabajado guardando una fidelidad con el texto, habría tenido que deformar la cara de Laocoonte; por lo tanto, al deformar la cara, se habrían roto las reglas de estética y proporción dominantes en la escultura de este tiempo. Lessing señala, pues, que hay artes determinadas por sus propias condiciones, en las que es imposible romper el decoro. Además, sostiene que las artes no se pueden comparar ni unir, porque corresponden a condiciones muy distintas.

A partir de estas distinciones, Lessing establece la diferencia entre las artes espaciales (como las artes plásticas, que pueden apreciarse desde una primera impresión) y las temporales (como la literatura o la música, que se aprecian en su devenir). Esta idea dominó la discusión hasta que a finales del siglo xix los artistas de vanguardia —con Paul Cézanne al frente— comenzaron a cuestionar esta categorización y explorar los lenguajes artísticos de nuevas formas. Ya sin preocuparse tanto por el asunto de la estética como paradigma que se había heredado desde las concepciones clásicas, estos grupos de artistas impulsaron diversos movimientos que buscaron conducir a las artes hacia límites cada vez más difusos y porosos. Este movimiento condujo a una diferenciación más grande, como ocurrió con la pintura abstracta, que se alejó de los cánones de la representación (mimesis) para indagar en otras propiedades que la caracterizan, entre ellas la luz, el color, las formas y el ritmo.

Como puede verse, ejemplos de intermedialidad en las artes, más allá de las relaciones entre literatura y pintura que se han tomado como ejemplo hasta ahora, han estado presentes a lo largo de la historia, apelando a temáticas y usos distintos según las diferentes épocas y corrientes artísticas. De manera más declarada y militante que antes, la llegada de las vanguardias supuso una revolución en tanto que apostó por nuevas referencias, préstamos y formas combinatorias entre los lenguajes artísticos. El ánimo antijerárquico de las vanguardias propició así la convergencia de diversas artes, así como la aparición de nuevos recursos como el *collage* y el montaje. Por ejemplo, en obras como *Golpeen los blancos con la cuña roja* [Клином красным бей белых] (1919) de El Lissitsky, se experimentó con el montaje para mostrar una connivencia estrecha entre las letras y la gráfica. La imagen representa el ataque del ejército bolchevique —la cuña roja: красным бей— contra el ejército menchevique —los blancos: белых—, las palabras explican e intensifican el simbolismo de los colores y las figuras.

Sin duda otro de los momentos importantes de este recorrido histórico es el que representa el arte concreto. Para este movimiento, la multimedialidad —la convivencia entre las artes dentro de un mismo objeto artístico— fue una importante clave para acceder a la cultura de masas. Un ejemplo de esto es el poema *beba coca-cola* (1958) de Décio Pignatari, donde el texto, compuesto por una serie de variantes combinatorias de este lema juega también con la dimensión sonoro-semántica de las palabras, así como con el plano visual y los colores, que hacen alusión a la publicidad del refresco.

Historia de dos conceptos: intermedia e intermedialidad

Es precisamente en este mismo periodo de la segunda mitad del siglo xx cuando, desde el movimiento internacional Fluxus —cercano al concretismo—, el académico y artista multifacético norteamericano Dick Higgins reconoció el auge de las prácticas que combinan medios y artes. En su ensayo "Synesthesia and Intersenses: Intermedia" (1966) confirma que, aunque como fenómeno se remonta a los tiempos más antiguos, la proliferación de obra que se estaba realizando entre medios artísticos, sobre todo en el siglo xx, hacía ya imposible sostener la separación entre artes, heredada según él de la estética renacentista. Higgins interpreta la crisis, ya no de los límites entre éstas sino de la misma idea de arte, como consecuencia de los cambios que se dieron a partir de la revolución industrial, en donde el valor de las obras de arte era cuestionado ante un escenario económico y sociocultural determinado por nuevos órdenes y contextos de producción y de consumo.

En la reelaboración y reedición que Higgins realizó de este texto en 1981, reconoció que, desde la publicación de la primera versión, en donde acuñó el término de intermedia, las prácticas intermediales en las artes proliferaron aún más. Es también en esta versión donde reveló que había tomado prestado este concepto de una publicación de Samuel Taylor Coleridge de 1812, que él luego resignificó para aplicarlo a las prácticas artísticas contemporáneas. Higgins observó que el concepto, en esos veinte años desde la aparición de la primera versión del ensayo, comenzó a tomar vida propia e incluso se llegó a confundir con los llamados "mixed media" (propuestas en las que todavía se distinguen los límites entre discursos artísticos). No obstante, es posible diferenciarlo de éstos en tanto que planteó formas combinatorias que a menudo son producto de una fusión, en el sentido de una de las acepciones que se da al propio término de Fluxus. Más que declarar un movimiento intermedial a partir de este concepto, Higgins encontró que éste permite reconocer de qué manera los campos artísticos se intercambian y funden en algunos aspectos. Explica para ello la importancia de nociones como *collage* y *décollage*, y reconoce que la obra más destacable en su momento recurre a una natural mezcla de lenguajes y técnicas a través de las cuales se puede construir, sustituir, organizar modularmente y así expandir de formas novedosas.

Estas reflexiones se complementan con la famosa gráfica que Higgins publicó en 1995 con el nombre "Intermedia chart", como una síntesis de esta apertura. Se trata de un esquema realizado a partir de una serie de círculos intersecados a la manera de un

diagrama de Venn. Cada uno de los campos refiere a un tipo de práctica artística que podía emplear estrategias y recursos de más de un medio artístico. Entre ellas consigna el arte correo, los performances, la poesía sonora, poesía concreta, *happenings*, entre otras, entendidas como expresiones dentro de un modelo interdisciplinar abierto, en el que incluso siempre hay campos indeterminados (marcados con interrogaciones). A través de este esquema, Higgins sugiere que "intermedia" es un fenómeno de las artes que da como resultado obras con múltiples identidades y lenguajes, y declara que "es más o menos universal en todas las artes plásticas, dado que la continuidad, más que la categorización, es el sello de nuestra nueva mentalidad" (Higgins 2001, 50).

Durante el último tercio del siglo xx, la noción de intermedia comenzó a permear cada vez más en los estudios interartísticos, siendo "entre-medios" la idea que se presenta como alternativa para evitar la carga histórica que involucra el hablar de "entre-artes", con las exigencias estéticas que esta última tradicionalmente implicaba, ya en un momento en el que se vuelve cada vez más difícil reconocer los límites que separan un lenguaje artístico de otro. El situarse "entre-medios" permite, además, considerar aspectos tanto semióticos (de significación a partir de sistemas de lenguajes artísticos puestos en relación) como pragmáticos (que contemplan sus usos y ocurrencias), tomando incluso la propia materialidad del discurso como elemento significante de las obras (Zima 1995). Así, resulta natural que este campo de estudio se vea nutrido por el papel que cobran los medios de comunicación como parte del fenómeno artístico: desde los impresos, pasando por la radio, los registros sonoros, los medios audiovisuales y las tecnologías computacionales (Rajewsky 2002, 2; Clüver 2007, 20). Por lo tanto, fue primero en los estudios de comunicación y las ciencias mediáticas (McLuhan 1967; 1988), al igual que en el de los lenguajes artísticos que hacen gran uso de las tecnologías como el cine, donde se comienza a problematizar la idea de medio. Éste ya no sólo como canal de comunicación, o en relación con las herramientas —entendidas según McLuhan como extensiones del cuerpo— y técnicas empleadas para su transmisión, sino también en lo referente a la disciplina artística en la que se enmarca su expresión (por ejemplo distinguir el lenguaje musical del verbal bajo determinados sistemas de codificación y convenciones de uso), así como en lo que respecta al contexto socio-cultural e histórico en el que se desarrolla el discurso artístico en cuestión.

Designados todavía como "Interarts studies" en los primeros congresos que se organizaron de forma internacional en los años noventa, ya hacia principios del siglo xxi

se comenzaron a consolidar como programas académicos más integrales de "Intermedia studies", ubicados bajo el cobijo de departamentos de Literatura Comparada, por ejemplo en la Universidad de Lund, una de las instituciones pioneras en abrir esta rama; o en áreas vinculadas al estudio general de las artes, como en el Center for Philosophy and Arts de la Universidad de Rotterdam. No obstante, también comenzaron a integrar espacios de investigación independientes, como en el Centre de Recherche sur l'Intermedialité de la Universidad de Montreal (Clüver 2007, 20; Pennachia Punzi 2007, 10), actualmente denominado CRIalt, Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques. Con el concepto de intermedialidad se designó, pues, un tipo de acercamiento a las múltiples manifestaciones culturales en una relación de reciprocidad y de intercambio en lo que respecta a sus procesos, canales (soportes) y experiencias y contextos comunicativos (López-Varela 2011, 108). En este contexto, resulta también muy relevante la ampliación del enfoque bajo el que se estudiaba la relación entre artes, por ejemplo, en el trabajo de Vassilena Kolarova y lo que definió como el "fenómeno interartístico" (2010).

En el marco de los estudios literarios, la intermedialidad ha abierto el interés a aquello que va más allá de lo estrictamente literario, esto es, atendiendo a fenómenos híbridos, en los que la literatura se ve conectada de muchas maneras y en distintos niveles con otras expresiones y discursos artísticos. Lo que un siglo atrás parecía una mera "iluminación recíproca entre las artes" a partir de las posibilidades que ofrece su comparación, tal como proponían estudiosos que se consideran referencia para este tipo de estudios como Oscar Walzel (1917, citado en Zima 1995, VII), se ve modificado ante la conciencia de que las fronteras entre los discursos artísticos son permeables. El término de intermedialidad en el campo de los estudios comparatistas entre literatura y otras artes ha desarrollado así enfoques teórico-metodológicos interdisciplinares que permiten el acercamiento a toda clase de fenómenos, tanto de asimilación, como de cruce o de intercambio entre los discursos artísticos (Rajewsky 2002, 1), con lo cual lo literario no sólo presenta un objeto sino un medio de contacto (Rajewsky 2002, 5, 8). Esto al mismo tiempo implica que las confluencias y transposiciones pueden ser de muy distinto tipo cuando se lleva un discurso de un medio a otro (véanse las entradas remediación y ecfrasis).

Por vía de la intermedialidad se ven, además, los objetos de estudio no como algo estático e inmanente, sino a partir de los procesos de incorporación, migración y

transformación de lenguajes que sugieren, en un campo que se asume como limítrofe, a la vez que dinámico y por lo tanto móvil. Entre los procesos mencionados es posible encontrar, por ejemplo, relaciones que se dan por yuxtaposición, por correspondencia, por reelaboraciones como la transposición o adaptación, por complementariedad e intercambio, o bien por fusión de dos o más discursos artísticos vinculados. Estas relaciones fueron agrupadas por estudiosos como Hans Lund bajo tres formas de relación intermedial: por combinación (que incluyen la interferencia o coexistencia), por integración y por transformación (2002). Irina Rajewsky (2002; 2020), por su parte, emplea otra triada para distinguir estas relaciones: como el cambio o transferencia entre medios (*Medienwechsel*), siendo la adaptación uno de sus procesos más característicos, por ejemplo de una novela al cine; como la combinación de medios (*Medienkombination*, recuperando para ello también la etiqueta de *mixed media*), como ocurre en la ópera, que emplea música, texto, elementos y visuales de la puesta en escena y el vestuario, en el cine, donde están presentes texto, sonido e imagen, o aun en una fotonovela, que combina texto e imagen; y por último, como referencia intermedial (*Intermediale Bezüge*) en la que un medio simula la presencia de otro bajo sus propias reglas, una especie de ilusión basada en el "como si", tal sucede en los *tableau vivants*, que son espectáculos de danza en los que se imita la disposición, y a veces la forma, de la pintura.

Dentro de la amplia gama de posibilidades que derivan de las distintas designaciones, Rajewsky confirma que, como tal, la intermedialidad se ha vuelto un concepto paraguas, capaz de referir a una multiplicidad de conceptos, ya sean subordinados o equivalentes, a partir de los cuales se dan estas formas de relación. Para empezar, la estudiosa apunta a una distinción entre intra-, inter- y transmedialidad: por contraste con la intramedialidad, la cual implica fenómenos que sólo involucran un medio, la intermedialidad evidencia puntos de contacto, de roce y de intercambio que se dan entre al menos dos medios convencionalmente percibidos como distintos. Por transmedia entiende aquellos fenómenos elaborados en cada medio con sus respectivos recursos. En este sentido cabe también poner atención a otros prefijos como multimedialidad, los cuales apuntan en distintos sentidos a una combinación de medios que se hacen —ya sea explícita o implícitamente— copresentes. No obstante, aunque en lo general resultan útiles, no debe esperarse que resuelvan de manera unívoca, sino discrecional, según el caso y la cualidad de relación, pero ante todo según el enfoque y la pregunta que se tenga sobre esta interrelación. Lo que queda claro es que, aun a pesar de lo

difuso o vago que por momentos todavía parece el panorama de estudios intermediales (Wolf 2009), ante los tantos niveles, formas y términos, éstos se han presentado como una importante alternativa que ofrece nuevos paradigmas de investigación, como se explicará en un momento.

Sobre las distintas categorías y categorizaciones, además de Rajewsky o Lund, ha habido varios otros estudiosos como Claus Clüver, Werner Wolf o Jens Schröter, quienes también se han ocupado de diferenciar las relaciones con base en sus usos y posibles aplicaciones, mediante gráficas y tablas orientadoras. Clüver entiende los productos intermediales como textos intersemióticos en los cuales a veces es imposible separar lo visual de lo musical o verbal, o aun de lo cinético o performativo.

Esto abre interrogantes como en qué se asemejan estos procesos a los de la intertextualidad, qué genera su interacción no en tanto suma sino como potencia, y cómo esperan ser descifrados y de ahí analizados estos discursos. Respecto a las relaciones entre imagen y palabra, Clüver hace una separación entre relaciones transmediales (de transposición, por ejemplo en la ecfrasis), multimediales (de yuxtaposición y por ende separables en disciplinas; por ejemplo en los emblemas o en los libros ilustrados), *mixed media* (de combinación, aunque no autosuficientes porque no parecen funcionar de forma autosuficiente fuera de ese contexto; por ejemplo en las novelas gráficas), y relaciones intermedia —de unión o fusión y por ende tampoco separables; por ejemplo textos inter-códigos; poemas concretos; poesía fonética— (Clüver 2007, 26).

Wolf, por su parte, establece un esquema básico para entender la intermedialidad en un sentido amplio, dividiéndola en la relación que se da de forma extracomposicional (*extra-compositional*), o referente a la transición de un discurso artístico a otro, y la intracomposicional (*intra-compositional*), que se da en un sentido más específico y coparticipativo. Además, reconoce que la intermedialidad tiene un vínculo con la intertextualidad al igual que con la intersemiosis, pero prefiere el término de metarreferencialidad medial que indica un grado de abstracción. Más allá de las relaciones por las que se reconocen vínculos deliberados entre dos o más discursos artísticos, Wolf advierte que puede haber grados de jerarquía y de dependencia de unos respecto a otros, además de que las referencias intermediales pueden ser parciales (al involucrar sólo una parte o elemento de un discurso artístico en otro). Indica asimismo que, en relación con su origen, la intermedialidad puede ser primaria —y en ese sentido deliberada o

autorizada por parte de quien crea la obra— o bien secundaria —en el sentido de que se vuelve circunstancial y no depende de la voluntad de su creador/a, por ejemplo, cuando se toman en cuenta ilustraciones incorporadas en obra original, vs. las que pudieron haber sido añadidas luego por los editores. Otro aspecto al que da peso en su conceptualización es al grado de involucramiento intermedial que puede evidenciarse ya sea de forma abierta, declarada o explícita (lo que llama *overt intermediality*), o bien como una que se sugiere de forma más implícita y velada (*covert intermediality*) (Wolf 2009).

Jens Schröter reconoce como intermedialidad fenómenos sintéticos dados a partir de concepciones que a menudo parten de la voluntad de crear una obra de arte total (*Gesammtkunstwerk*). Además de que también él sugiere nuevas variables terminológicas para estas relaciones (por ejemplo, habla de intermedialidad transformacional para referir a un medio representado en otro medio, como en el caso de la ecfrasis), propone el concepto de intermedialidad ontológica a partir de la premisa de que los medios siempre han existido mezclados, por lo que distinguirlos en su esencia resulta finalmente imposible. Además, sugiere que para realizar estudios intermediales es conveniente empezar por el estudio de caso para de ahí llegar al medio (Schröter 1998).

Como podemos reconocer tras pasar revista por algunas de las propuestas que los propios investigadores hacen de la noción de intermedialidad, ésta presenta nuevos matices y oportunidades para el estudio de obras que implican un diálogo entre artes, aunque el uso de un concepto tan amplio que además siempre se encuentra en tránsito, migrando y arraigando en distintos campos de conocimiento y con diversos fines, también presenta ciertos riesgos. Aun cuando la intermedialidad no ofrece un modelo único, sí garantiza una perspectiva que, además de ser autocrítica, resulta moldeable y flexible, y nos permite encontrar coordenadas útiles sin imponer esquemas fijos al acercamiento de una obra capaz de presentar distintas vinculaciones mediales. Así, la intermedialidad se enfoca tanto en las formas como en las causas que dan sentido a una práctica o proceso intermedial, según la época y el contexto (Hedling y Lagerroth 2002). Como indica Julio Prieto en su reflexión histórica del término, una ventaja del enfoque intermedial es que "tiende a hacer visible lo que de 'medio' hay en todo 'arte', poniendo de relieve las específicas condiciones históricas (materiales, institucionales, discursivas etc.) que permiten que las prácticas se estabilicen como disciplinas" (2017, 10).

Para los estudios literarios, la intermedialidad ha ayudado a reconocer hasta dónde se expande lo literario, y si en esas extensiones y relaciones con otros medios se aleja de prácticas convencionalmente literarias, o si gracias a ello es también capaz de modificar en nuevas formas prácticas de otras artes. Con ello, a su vez, evidencia que a menudo se adquieren otras competencias cognitivas al igual que nuevas formas de literacidad en tanto formas de leer y de escribir a partir de soportes y técnicas diversas.

La intermedialidad nos vuelve sensibles a fenómenos que exigen no sólo conocimientos de los distintos devenires artísticos, sino también los que se abren a perspectivas múltiples como las que ofrece la semiótica, la sociología, la historia del arte, entre muchas otras, que permitan relacionar lo conceptual, lo procesual y lo material en las prácticas artísticas actuales, observando las dimensiones de colaboración, interacción, transfiguración o traducción que se dan, así como los retos que esto plantea para el acercamiento y análisis contemporáneo de las obras de arte.

A continuación, traducimos y adaptamos la tabla desarrollada por Eric de Vos a partir de trabajos previos de Claus Clüver (2007), una breve y muy concisa clasificación de relaciones entre medios. Es importante señalar que esta tabla pretende ser una brújula para orientarse, antes que un organizador definitivo, y que las relaciones entre medios son inestables y dependen de contextos históricos específicos.

	Relación transmedial*	Obra multimedia	Obra con medios mezclados	Obra intermedial
Separabilidad entre medios	+	+	+	–
Coherencia y autosuficiencia de cada medio	+	+	–	–
Múltiples obras	+	–	–	–
Producción simultánea	–	–	+	–
Procedimiento	Transposición / traducción Referencia / “Como si”*	Yuxtaposición	Combinación	Fusión

Ejemplos	Ecfrasis Adaptación cinematográfica Tableau vivant	Emblema Libro ilustrado Ballet	Poster Tira cómica Libro de artista Instalación audiovisual	Caligrama Poesía concreta Canción Partitura visiva
* La relación transmedial según es definida por Clüver y De Vos comprende dos categorías más puntuales que la clasificación propuesta por Irene Rajewsky. Para Rajewsky, la presencia de una obra de un medio en otro medio puede caracterizarse como trasposición intermedial (la manera en la que una obra se convierte en otra al cambiar de medio) o como referencia intermedial (en la que una obra utiliza las condiciones de su medio para hacer referencia a otro mediante el procedimiento "como si" (Rajewsky 2005; 2020).				

Como se sugirió más arriba, la institucionalización de este tipo de estudios se debe también al interés específico en las relaciones entre las artes plásticas y la literatura, así como en los vínculos de lo literario con lo musical, lo cual llevó a la organización de encuentros internacionales específicos que, a su vez, desembocaron en la creación de gremios antecesores de los estudios intermediales (*Intermedia Studies*). Por un lado, la International Association of Word and Image Studies, fundada en 1987, tras el encuentro en torno a la First International Conference on Word and Image, celebrada en Ámsterdam en abril de ese mismo año; y por el otro, la International Association of Word and Music Studies, que surgió en 1997 por las mismas necesidades y coyunturas, pero atendiendo a inquietudes músico-literarias. Cada una por su lado exploró las posibilidades de crítica y teoría de relaciones intermediales acotadas. El trabajo universitario, como se ha dicho, jugó un papel fundamental en el desarrollo de sociedades y conferencias; para Claus Clüver han sido ejemplares los esfuerzos del Department of Cultural Sciences de la Universidad de Lund en Suecia, fundado por Hans Lund en 2001, la Nordic Society for Intermedial Studies y la Nordic Society for Interarts Studies. Finalmente, los esfuerzos articulados en torno de distintas organizaciones, pero aun dispersos, resultaron en la fundación de la International Society for Intermedial Studies en 1996, que congrega, además de las mencionadas, varias otras sociedades y grupos de trabajo sobre problemas como la adaptación, los estudios literarios y culturales, etc. En América Latina no han faltado las investigaciones sobre el tema, aunque sus cauces institucionales no han sido tan rápidos como los de otros países. En la región destaca especialmente el papel de la Universidad de São Paulo en Brasil, en la que el estudio y la presencia del movimiento concretista ha sido decisiva.

Algunas obras fundamentales para el estudio de la intermedialidad

Como hemos descrito en las páginas previas, el estudio de fenómenos intermediales y los estudios intermediales son campos de trabajo que tienen trayectorias particulares las cuales se tocan en varios puntos. A pesar de que existen programas universitarios y libros señeros dedicados a ellos, se trata todavía de un campo difícil de explorar cuando uno se aproxima a él por primera vez. Por ello, además de las definiciones de este volumen, y que sirven como guía de navegación, también ofrecemos una revisión somera de varias obras que consideramos fundamentales y que lo han sido para quienes hemos escrito este libro. No se trata de una bibliografía definitiva, sino de una mínima selección.

Norman Bryson, junto con Mieke Bal, propuso el término poéticas visuales (*visual poetics*) para referirse a los estudios semióticos dedicados a las relaciones entre textos e imágenes, con especial énfasis en los estudios literarios desde la perspectiva de la visualidad. Uno de los libros más importantes y amplios de Bryson es *Visión y pintura: la lógica de la mirada* (1988; trad. 1991) en el que desarrolla una teoría de la mirada artística a partir de la distinción entre "mirada" y "vistazo", dos modalidades culturales de la visión. Este libro, aunque dedicado mayormente a los estudios visuales, es importante para comprender cómo están relacionadas la visualidad y la textualidad en la cultura.

Todavía en el campo de los estudios visuales e igualmente con ascendencia en la literatura comparada, W. J. T. Mitchell destaca por ser uno de los estudiosos más reconocidos de las relaciones entre palabra e imagen, y al mismo tiempo un crítico cultural muy agudo que ha estudiado la influencia de las imágenes en el mundo contemporáneo. Su libro *Teoría de la imagen* (1994; trad. 2009) es uno de los más importantes para el estudio crítico de la distinción entre imágenes y palabras; en él plantea la posibilidad de teorizar las imágenes desde sus propias condiciones y no a partir de su relación con las palabras. Al mismo tiempo, desarrolla una teoría para comprender las implicaciones ideológicas de la unión o la separación entre formas de representación.

Como se verá en la entrada de este *Vocabulario* dedicada a la ecfrasis, esta es una de las figuras clave para el estudio intermedial de las obras literarias. Además de los libros mencionados, la obra de Irene Artigas Albarelli es muy importante, pues constituye una aportación clave para este campo desde la crítica mexicana. Su libro *Galería de palabras* (2013) es un puntual análisis de obras poéticas que hacen referencia a obras visuales de distinto tipo. Además de un primer capítulo que explica y desarrolla la teoría de la

ecfrasis y sus posibilidades, en los capítulos siguientes Artigas despliega la utilidad de la mirada intermedial para el análisis poético.

De manera semejante, pero desde una mirada más amplia con respecto al problema de la intermedialidad y con colaboraciones de varios autores y autoras, los libros *Entre artes, entre actos* (2011) coordinado por Susana González Aktories y Artigas, y *Bibliología e iconotextualidad* (2019) coordinado por Marina Garone y María Andrea Giovine son una muestra del creciente interés y desarrollo de las herramientas intermediales para el análisis de obras literarias de distinto tipo. El primero es un volumen introductorio en el que se incluyen traducciones de artículos señeros sobre iconotextualidad, ecfrasis musical e intermedialidad, además de análisis de casos específicos. El segundo sigue la trayectoria histórica de las relaciones entre texto e imagen en la cultura mexicana desde el temprano siglo xvi hasta el presente. En la academia y la divulgación en México la mayoría de las obras han estado centradas, como se ha visto, en las relaciones entre poesía y artes visuales; esta tendencia se debe en buena medida a que han estado presentes en la cultura mexicana moderna, aunque no siempre han tenido la centralidad que merecen. Algunos libros que se han ocupado de estos problemas desde perspectivas históricas, filológicas o críticas son: *La poesía visual en México* (2011) coordinado por Samuel Gordon y en el que se destacan las trayectorias e hitos de la poesía visual en la cultura literaria mexicana; *Ver para leer* (2015) de María Andrea Giovine, que reúne numerosos artículos en torno de las poéticas visuales; *La aventura estridentista* (2014) de Elissa J. Rashkin, que no es una monografía dedicada exclusivamente a los problemas intermediales, pero cuyo análisis cultural del estridentismo afecta particularmente a los cruces entre artes y toca temas y problemas relacionados con el fenómeno intermedial. Por ello también son recomendables el catálogo de la exposición que el inbal dedicara al movimiento estridentista, *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria* (2010), así como el catálogo del homenaje a Octavio Paz titulado *En esto ver aquello* (2014).

En un ámbito más general, ya no solamente enfocado a las relaciones entre texto e imagen sino a las relaciones entre medios y las teorías de la intermedialidad, encontramos obras que lo mismo provienen de los estudios de medios (*Media Studies*) que de los estudios intermediales como disciplina académica nueva. El primero es *Remediation. Understanding New Media* (1999) de Jay David Bolter y Richard Grusin. En este libro los autores plantean una teoría de las relaciones entre medios a partir de los movimientos entre transparencia y opacidad, entre inmediatez, hipermediación y remediación. El

libro nos permite identificar un momento clave de los estudios sobre medios y sus relaciones, y además provee de términos y definiciones fundamentales para el estudio de los medios contemporáneos.

El volumen colectivo *Critical Terms for Media Studies* (2010) coordinado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen es, como lo indica su título, un glosario crítico de términos fundametales para el estudio de los medios y las relaciones intermediales. Dado que está eslaborado desde y para la perspectiva de los *Media Studies*, se trata de un libro que permite comprender una parte de la historia de los conceptos así como sus usos críticos en relación con problemas como la ideología, la representación y la técnica. El índice del libro es en sí una cartografía de quienes han realizado aportaciones importantes al campo de los estudios de medios y su relación con disciplinas como la filosofía, la literatura comparada y los estudios culturales.

Los géneros editoriales de los manuales y las antologías de lectura (*readers*) son característicos de la academia contemporánea, especialmente en las editoriales académicas del Norte global. La existencia de un manual es la marca de consolidación de un marco disciplinar que requiere de orden y de sistematización. Para la intermedialidad, el libro fundamental fue compilado por Gabriele Rippl. El *Handbook of Intermediality* (2015) es de suma utilidad pues incluye las trayectorias conceptuales y los usos posibles de las principales herramientas de los estudios intermediales. La introducción a cargo de Rippl es sumamente clara y permite reconocer la trayectoria de la intermedialidad, así como los disensos y consensos en torno de los conceptos más relevantes.

En Latinoamérica uno de los libros fundamentales sobre el estudio de medios, aunque mayormente enfocado a los usos ideológicos y políticos de los medios masivos de comunicación, es *De los medios a las mediaciones* (1987) de Jesús Martín-Barbero. La primera parte discute de manera general el concepto de medio y los problemas epistemológicos del estudio de estos desde América Latina, una región en la que la penetración de estos ha estado asociada con la hegemonía discursiva de las élites económicas. El libro se distingue de la mayoría de los demás que hemos presentado, especialmente porque el campo de los estudios de medios en América Latina se centra sobre todo en los vínculos y jerarquías sociales que estos producen.

Los estudios de medios son un campo notablemente desarrollado en Alemania, donde han alcanzado una sofisticación filosófica de hondo calado. De los numerosos libros y artículos escritos sobre el tema, sin embargo, son todavía pocos los que se han

traducido al inglés y menos aún al español. De estos libros hay algunos investigadores que son ineludibles en una introducción a la comprensión de los medios como el elemento tecnológico por excelencia del mundo moderno. El primero es Friedrich Kittler, cuyo libro *Gramophone, Film, Typewriter* (1999) sentó las bases de los estudios en la intersección entre estudios culturales, estudios de medios y estudios textuales. Aunque sus obras monográficas no han sido traducidas al español, es posible leer algunos de sus artículos importantes en la compilación *La verdad del mundo técnico* (2018).

En la misma tradición de los estudios de medios en Alemania se sitúa el trabajo genial y desafiante de Vilém Flusser, quien es más reconocido en el mundo del arte por sus aportaciones al conocimiento de la fotografía, pero su obra abarca otros campos del saber relacionados con las técnicas de comunicación y los problemas del presente. Su obra *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (1985; trad. 2011) tiene varias ediciones disponibles en español; otra obra que se tradujo al inglés y recientemente al español es *¿Tiene futuro la escritura?* (1987; trad. inglés 2011 / trad. español 2021).

Dentro del campo del estudio de los medios y tecnologías del arte, en intersección con aquellos sobre tecnologías digitales, destaca también el trabajo del español José Luis Brea, especialmente su libro *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image* (2010), en el que propone una taxonomía de la materialidad de las imágenes desde un enfoque histórico y cultural. Brea fue uno de los pioneros de la crítica de la materialidad y las tecnologías digitales en el mundo hispánico, además de impulsor de centros de trabajo y publicaciones, como la revista *Estudios visuales*, en la que se editaron las primeras traducciones de fragmentos de algunos de los libros mencionados.

Para Hispanoamérica, más cercano a los estudios literaros y su relación con tecnologías digitales, el trabajo de Claudia Kozak resulta también iluminador. Especialmente el libro *Tecnopoéticas argentinas* (2014) editado por ella. Se trata de una de las cartografías más completas del (aunque no se le denomine así) arte intermedial argentino de las últimas décadas del siglo xx y la primera del xxi. La organización del libro, además, responde a la flexibilidad de la cultura digital mediante la organización no tradicional de los contenidos. Desde un enfoque más amplio, que relaciona literatura electrónica y cultura contemporánea, Carolina Gainza (2018) estudia las diferentes dimensiones de obras señeras de literatura electrónica en América Latina, reflexionando además sobre la producción cultural en la era neoliberal, también conocida como semiocapitalismo.

Belén Gache es otra de las autoras que ha emprendido una historia singular de las máquinas poéticas y las relaciones entre juego, algoritmo y creación literaria. Su libro *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto* (2006) es no sólo sugerente en su cartografía sino que constituye una historia paralela de la experimentación poética en el siglo xx. Por su parte, Alexandra Saum-Pascual continuó, de algún modo, el trabajo de Gache mediante el análisis de obras literarias españolas en las que las poéticas digitales juegan un papel fundamental, aunque no se trate de obras exclusivamente digitales, en su libro *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* (2018), como una caja de herramientas de los estudios de medios y de las poéticas digitales.

Una de las características de las artes intermediales (a partir de la definición de Higgins antes mencionada) es la ruptura constante de taxonomías y la producción de obras mediante la exploración de nuevas fronteras para las formas artísticas. La crisis de las disciplinas modernas en la búsqueda de renovación y autenticidad estéticas ha conducido a que la crítica deba adaptar también la terminología con la que se refiere a estas artes. Florencia Garramuño propuso para ello el término de "arte inespecífico" en su obra *Mundos en común* (2015), en el que analiza los contagios de medios, materiales y técnicas en el arte latinoamericano de las últimas décadas. De manera semejante, Graciela Speranza ha publicado dos obras fundamentales para el estudio del presente artístico sin recurrir a divisiones técnicas o geográficas, sino mediante el "procedimiento Atlas", retomado de Aby Warburg y Georges Didi-Huberman. *Atlas portátil de América Latina* (2012) y *Cronografías* (2017) son obras de gran ambición crítica y metodológica, escritas con la forma de ensayo literario.

El libro es uno de los objetos culturales más claramente asociados al trabajo literario. La historia de las tecnologías de impresión y circulación ha provisto de herramientas críticas muy útiles para el estudio de la materialidad (física y social) de la literatura; por eso las obras que se ocupan del libro y sus extrarradios forman parte de cualquier listado anticipado. Por supuesto, hablamos del libro por la centralidad que ha tenido en la historia del concepto de literatura, pero también pensamos en otros modos de existencia de las artes verbales cuya dimensión intermedial es central, tales como la performance oral, las canciones y los conjuros, los papeles y pliegos sueltos, etc. Por ejemplo, *The Book* (2018) de Amaranth Borsuk en el que se analiza la forma y función del libro como objeto, pero también como idea, contenido y como interfaz.

Finalmente, la obra del artista postmexicano Ulises Carrión ha sido una fuente de reflexiones y e ideas en relación con los problemas y estudios intermediales. Tanto sus obras artísticas como sus ensayos y manifiestos han contribuido notablemente a las ideas que aparecerán a lo largo de este volumen, especialmente su obra más conocida, el *Arte nuevo de hacer libros* (1974 / 2013).

Susana González Aktories
Roberto Cruz Arzabal
Marisol García Walls

Referencias citadas

Artigas Albarelli, Irene. 2013. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Pública Crítica 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.

Bolter, Jay David, y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Borsuk, Amaranth. 2018. *The Book.* Cambridge: The MIT Press.

Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Bryson, Norman. 1991. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza.

Carrión, Ulises. 2013. *El arte nuevo de hacer libros.* Editado por Juan J. Agius. Traducido por Heriberto Yépez. Anómalos. México: Tumbona; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Clüver, Claus. 2007. "Intermediality and Interart Studies". En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, y Heidrun Führer, 19–37. Lund: Intermedia Studies Press.

En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte. 2014. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Flusser, Vilém. 2011a. *Does Writing Have a Future?* Traducido por Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press.

———. 2011b. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas.

———. 2021. *¿Tiene futuro la escritura?* Traducido por Juan Tovar. México: Centro de Cultura Digital, https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/tiene-futuro-la-escritura-

Gache, Belén. 2006. *Escrituras nómades.* Gijón: Trea.

Gainza, Carolina. 2018. *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional.* México; Santiago: Centro de Cultura Digital; Cuarto Propio. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/produccion-literaria-en-el-capitalismo-informacional-narrativas-y-poeticas-digitales-en-america-latina.

Garone Gravier, Marina, y María Andrea Giovine Yáñez, eds. 2019. *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Garramuño, Florencia. 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Tierra Firme. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giovine Yáñez, María Andrea. 2015. *Ver para leer. Una mirada múltiple a las poéticas visuales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Universidad Nacional Autónoma de México.

González Aktories, Susana, e Irene Artigas Albarelli, eds. 2011. *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gordon, Samuel, ed. 2011. *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Hedling, Erik, y Ulla-Britta Lagerroth, eds. 2002. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Brill Rodopi.

Higgins, Dick. 1966. "Synesthesia and Intersenses: Intermedia". *Something Else Newsletter*, núm. 1.

———. 2001. "Intermedia". *Leonardo* 34: 49–54.

Horacio. 2006. *Odas y épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. México: Porrúa.

Kittler, Friedrich A. 2006. *Gramophone, Film, Typewriter.* Stanford: Stanford University Press.

———. 2018. *La verdad del mundo técnico*. Ensayos para una genealogía del presente. Traducido por Ana Tamarit Amieva. México: Fondo de Cultura Económica.

Kolarova, Vassilena. 2010. "Le phénomène interartistique". *Semiotica* 2010 (180): 19–45. https://doi.org/10.1515/semi.2010.029.

Kozak, Claudia, ed. 2015. *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.

Lessing, Gotthold Ephraim. 2014. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducido por Sixto J. Castro. México: Herder.

López Varela Azcárate, Asunción. 2011. "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 16: 95–114. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5.

Lund, Hans. 2002. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur.

Martín-Barbero, Jesús. 2010. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

McLuhan, Marshall. 1967. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York: Something Else Press.

McLuhan, Marshall, y Quentin Fiore. 1988. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Traducido por León Mirlas. Barcelona: Paidós.

Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.

Mitchell, W. J. T., y Mark B. N. Hansen, eds. 2010. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press.

Pennacchia Punzi, Maddalena, ed. 2007. "Literary Intermediality: An Introduction". En *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit*, 9–15. Bern: Peter Lang.

Prieto, Julio. 2017. "Preámbulo. El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 5 (1): 7–18. https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.1.

Rajewsky, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen: Francke.

———. 2020. "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad". Traducido por Brenda Anabella Schmunck. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6: 432–61.

Rashkin, Elissa J. 2015. *La aventura estridentista historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Rippl, Gabriele, ed. 2015. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlin: De Gruyter Mouton.

Sánchez Soler, Marta, Rocío Guerrero, y Gregory Dechant, eds. 2010. *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Saum-Pascual, Alex. 2018. *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Nuevos Hispanismos 24. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.

Schröter, Jens. 1998. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes". *Montage / Av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7 (2): 129–54. https://doi.org/10.25969/mediarep/45.

Speranza, Graciela. 2012. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

———. 2017. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

Wolf, Werner. 2009. "Metareference across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions". En *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, editado por Katharina Bantleon, Jeff Thoss, Walter Bernhart, y Werner Wolf, 1–83. Amsterdam: Rodopi.

Zima, Peter V. 1995. *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

medio

Mensaje y medio son nociones inseparables, pues lo que convierte un objeto cualquiera en medio es la capacidad de transmitir un mensaje, mientras que un mensaje existe en la medida en la que puede ser transmitido por un medio. Una pared blanca es un objeto que se convierte en medio en el momento en el que alguien escribe un grafiti sobre ella, pero el mensaje del grafiti no preexiste al momento de pintarlo, sino que existe cuando aparece en el medio. A pesar de ser indisociables, la separación entre ambos elementos es posible con fines metodológicos. Es decir, ante un mensaje o una obra, podemos determinar qué es el mensaje, qué es el medio y sus relaciones, aun cuando ninguno podría existir sin el otro.

En este sentido, es posible definir el medio como la dimensión material/sensible de los signos (Rippl 2015). Podríamos extender esa definición y proponer que el *medio* es la dimensión material/sensible de la comunicación, que es el lugar en el que aparece la comunicación. La dimensión sensible de la comunicación no implica solamente cómo percibimos los estímulos comunicativos —mediante los sentidos—, sino también cómo producimos y recibimos esos estímulos sensibles —mediante las tecnologías. El conjunto de características convencionales que permiten distinguir un medio de otro es denominado *medialidad* (Thon 2014, 334).

El medio se entiende además como una cosa que está entre dos cosas, es más que un vehículo pero contribuye a trasladar el sentido de un lugar a otro. Se distingue de las cosas que conecta, pero al mismo tiempo se define solamente en relación con ellas. La relación entre medio y mensaje es tal que ningún mensaje puede comunicarse si no hay un medio que lo sustente; a su vez, no hay tal cosa como un medio "puro", sin mensaje que portar, pues un medio existe en el momento en el que porta un mensaje para alguien. Una condición fundamental del medio es su transparencia en relación con

el mensaje, pues de lo contrario, este dejaría de ser recibido (Bolter y Grusin 2000). Por ejemplo, imaginemos que estamos escuchando música grabada en un acetato; el acetato es el medio de la música, gracias a él podemos escucharla. No escuchamos el medio, sino la música guardada en los surcos de la superficie. Como no escuchamos el medio, es posible que nos parezca una experiencia semejante escuchar la misma canción en un acetato, en la radio, en un servicio de *streaming*. Sin embargo, si el acetato fuera rasguñado, al colocarlo de nuevo en el reproductor no escucharíamos el mensaje inmediato, como si estuviera frente a nosotros —sin medio—, sino que escucharíamos una interrupción, un rasguño que no era parte original del mensaje, sino del medio. En ese caso, escucharíamos el mensaje interrumpido por la presencia del medio. Ese sonido no sería igual si el medio fuera otro y otra su manera de hacerse presente, pues el medio determina la manera en la que percibimos el mensaje, a pesar de que esa determinación no será notada sino como falla.

El estudio de los medios es un campo del que se han ocupado diversas disciplinas, aunque no todas con la misma profundidad. Si bien es un fenómeno analizado mayormente por los estudios sobre comunicación, es posible entenderlo también como parte de la crítica de obras artísticas, los estudios culturales u otras disciplinas.

Las definiciones históricas de medio generalmente se encuentran relacionadas con los usos y necesidades de cada análisis. No se trata, sin embargo, de que el concepto sea una pura abstracción caprichosa, sino que su complejidad hace inevitable decidir entre unos elementos por encima de otros. Una de las definiciones es la de Marshall McLuhan, para quien los medios son la extensión de las facultades humanas, es decir, aquellas herramientas que el ser humano ha diseñado para ampliar sus habilidades, pero a través de lo cual también se vincula y percibe el mundo indirectamente (1996). Para Lars Elleström los medios pueden estudiarse dentro de un campo de múltiples dimensiones que incluye al menos los aspectos material, sensorial, espacio-temporal y semiótico (Elleström 2010, 4; Rippl 2015); de manera semejante, Siegfried Schmidt propone considerar las dimensiones semiótica, tecnológica, institucional y de productos mediáticos (2000). Es importante recordar que estos aspectos, que a su vez producen modalidades en sus interacciones, no son categorías absolutas y claramente delimitadas sino que son complementarias y teóricas.

Por ello, W. J. T. Mitchell, en una de sus afirmaciones más conocidas, sostiene que “todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas;

no existen las artes 'puramente' visuales o verbales" (2009, 12). Pero, ¿qué quiere decir esta afirmación? La formulación paradójica da cuenta de una doble perspectiva para el estudio de los medios: si todos los medios son mixtos es porque no hay tal cosa como la separación o división entre éstos; o no al menos de manera formal ni estructural, sino como consecuencia de procedimientos institucionales y disciplinantes, es decir, de manera convencional. Que hoy podamos distinguir normalmente entre dos medios no significa que esa separación sea definitiva, sino que es producto de nuestros usos, necesidades o exigencias sobre el entorno comunicativo. Sin embargo, también significa que la partición de los medios es un hecho reconocible en la historia. En este sentido, cabe preguntarse por la posibilidad de que la intermedialidad sea un problema realmente existente, toda vez que si los medios son mixtos, cualquier análisis de las relaciones entre éstos —es decir, intermedial— estará realizando la sutura en una separación que nunca estuvo del todo dividida, sino sólo a partir de que así fue pensada en un momento específico. Para Sybille Krämer, por ejemplo, la intermedialidad "es una condición epistemológica del reconocimiento de medios", mientras que para otros autores el conocimiento de un medio implica conocer también sus relaciones con otros medios (Rajewsky 2005, 48).

Que las diferencias entre medios no sean una consecuencia estructural fundamental —lo que la filosofía llamaría *ontológica*, término recuperado por Jens Schröter (Rajewsky 2005, 48)— no significa que no existan, o que carezca de sentido problematizarlas. La diferencia entre pintura, música y poesía es histórica y social, pero es verdadera para las sociedades en las que esas categorías funcionan. Por ello es importante reconocer que las distintas categorías de medios y géneros son funcionales en la medida en la que se planteen a partir de análisis situados y no para identificar condiciones metafísicas. La pregunta entonces no debe plantearse como "qué es" o "qué no es" un medio, sino cómo funciona, qué modalidades conjunta o cuáles mensajes puede comunicar y cuáles no en obras y momentos específicos.

Para Marie-Laure Ryan la distinción entre los medios es operativa en la medida en que diferentes medios soportan distintos códigos y producen distintos efectos comunicativos. Las características materiales y sensibles del medio importan porque determinan en cierta medida el mensaje. Esto implica que los medios no serán definidos metafísicamente, sino que habrá varias definiciones en las que distintas dimensiones cobren relevancia. A partir de ello, Ryan (2004; Rippl 2015) propone tres enfoques que organizan las definiciones

históricas: enfoques semióticos que se centran en cómo distintos códigos y canales sensoriales permiten medios específicos —canal óptico que favorece un medio visual, código sonoro que crea un medio musical—; enfoques materiales y tecnológicos que se centran en cómo distintos dispositivos permiten códigos específicos —la imprenta que ofrece códigos verbales y visuales, la fotografía que permite códigos visuales y espaciales—; y los enfoques culturales que se centran en cómo los medios operan como dispositivos institucionales y sociales —la crítica a los medios masivos de comunicación por su papel ideologizante, o la historia de la fotografía como el desarrollo de una mirada dominante.

Dentro del enfoque tecnológico, Harry Pross (1999) ha propuesto la división de los medios en una escalera gradual de saturación tecnológica entre emisor, mensaje y receptor. Los medios primarios son los que permiten la comunicación en la que ninguna extensión tecnológica es necesaria —por ejemplo, la voz, el movimiento en el lenguaje de señas— en los medios secundarios la comunicación sucede mediante tecnología en la producción de un mensaje, pero no en su recepción —el habla mediante un altavoz, los gestos de la mano mediante la pintura. Los medios terciarios son en los que la tecnología es necesaria tanto en la producción como en la recepción —los medios que usan ondas de transmisión como la TV o el radio, o máquinas de producción y reproducción, como el cine. Además, es posible extender la clasificación de Pross para proponer medios cuaternarios, en los que la producción, recepción y formación del mensaje está mediada por una doble dimensión tecnológica: un objeto digital que requiere de sendos dispositivos para la transmisión de un mensaje, que a su vez codifican y descodifican el objeto mediante pulsos electrónicos (Rippl 2015). Los medios digitales soportan mensajes en dos niveles: como pulsos eléctricos traducidos en lenguaje de programación y como lenguaje de programación traducido en una interfaz que simula la medialidad de otros medios. Es por eso que los medios digitales pueden considerarse medios que contienen otros medios: lo que vemos en un canal digital de videos no es un video, sino su imitación, su remediación, como se ve en la entrada de este manual dedicada a este concepto.

Al igual que sucede con otras categorías fundamentales de los estudios intermediales, el concepto de medio se caracteriza por ser elusivo, ambiguo y en no pocos casos un espacio de encuentros entre posturas distintas e incluso contradictorias. Como explicamos al inicio, la definición de medio es siempre relacional, es decir, se define a

partir de otros elementos de manera negativa —no "lo que es", sino "lo que no es". Los enfoques, clasificaciones y definiciones posibles apuntan a una condición fundamental de los medios: dado que son aquello que está entre la percepción y la comunicación del mundo, serán siempre elementos inasibles. Eso no significa que sus efectos y sus especificidades no existan, o que sean un puro efecto discursivo, sino que cualquier análisis sobre el comportamiento, función y forma de los medios debe considerar tal inestabilidad de su conocimiento como parte del problema.

Es por eso que resulta más provechoso pensar el análisis de los medios y sus relaciones a partir del movimiento, más que como elementos estáticos; tal como lo proponen Jay David Bolter y Richard Grusin (2002, 2-88) en lo que llaman "la doble lógica de la remediación", que consiste en la tensión productiva entre la sensación de inmediatez y la de hipermediación. Cualquier mensaje comunicado se presentará ante nuestros sentidos entre dos sensaciones: de transparencia y de opacidad. Cuando el medio es transparente, percibimos el mensaje de manera "directa"; en cambio, cuando el mensaje es opaco, tendemos a percibirlo mezlcado o interferido por el medio. Si el medio fuera completamente opaco dejaría de comunicar un mensaje —como un libro completamente blanco o totalmente tachado—; lo que antes funcionaba como medio se convertiría inevitablemente en mensaje, por lo que al analizarlo deberíamos suponer que es un mensaje comunicado por un medio que lo soporta y que, para hacerlo, es transparente. Como explica Craig Dworkin, "ante la ausencia de inscripción, el sustrato puede ser visto no como un significante transparente sino como un objeto por derecho propio, repleto con sus propiedades materiales, sus propias historias y un significado potencial" (2013, 9).

Finalmente, nuestro funcionamiento cognitivo en relación con la comunicación depende de ciertas estrategias fundamentales. Una de ellas es la capacidad de interpretar o reconocer mensajes y transmitirlos. El medio es uno de los elementos, acaso el fundamental, que nos permite reconocer algo como mensaje o no. Sin embargo, recordemos que los medios no son entidades previamente constituidas sino que los podemos reconocer en nuestra interacción con ellos, en el acto de lectura. Esto significa que con condiciones específicas, podemos reconocer algo como un mensaje porque pudimos identificar un medio que lo soporta, aun cuando el medio sea invisible.

Por ejemplo, cierta tendencia del arte contemporáneo está basada en la capacidad de producir medios que soporten nuevos mensajes; esto es así en parte como respuesta

a que habitamos una cultura altamente mediatizada en la que todo aparece sustentado por un medio que se mueve entre la transparencia y la opacidad. No es sólo que vivamos rodeados de medios de comunicación —medios digitales en su mayoría—, sino que todo puede convertirse en un medio porque en todo podemos leer mensajes. Detrás de cada mensaje hay un medio, pero el medio es siempre elusivo. Si podemos verlo es porque detrás de él hay otro medio que lo soporta, incluso si ese medio es nuestro lenguaje y nuestra capacidad de reconocer algo como tal.

Soporte/Formato

Ante la imposibilidad de tener una definición precisa y exacta de "medio", es frecuente encontrar el término acompañado de otros que permiten deslindar las varias dimensiones, semejantes o concomitantes que lo acompañan. Dos términos que frecuentemente se hallan en las explicaciones y análisis sobre medios son "soporte" y "formato". Paradójicamente, ambos términos se relacionan de tal manera con el de medio que en algunos casos se utilizan como sinónimos. Para efectos de este manual, hemos decidido proponer una división tentativa entre los términos.

"Soporte" es un término que se usa mayormente como sinónimo de medio. Es frecuente encontrar este uso en español y en traducciones de otras lenguas como el francés (*support*, *média*), alemán (*Medium*) e inglés (*medium*). Esto tiene mucho sentido si pensamos que la idea de medio emparentada con el soporte es la de un elemento material o inmaterial que está debajo de otro elemento y al que dota de consistencia. El término "soporte", en este sentido, recuerda al término de "sustrato" utilizado por Dworkin (2013). Es notable, de hecho, que Dworkin recurra a "sustrato" para proponer un término que sustituya al de "medio" implicando tanto el contacto entre elementos como la superposición de uno y otro. En español, la diferencia léxica entre los términos "medio" y "soporte" es que el primero necesariamente sitúa el proceso de mediación en la relación entre dos elementos no conectados entre sí —el significado y el significante; el emisor y el receptor—, mientras que el segundo lo sitúa en la relación entre una base y una superficie. En el primer caso es evidente la tendencia a la opacidad; en el segundo, a la transparencia.

"Formato", en cambio, es un término con mayor precisión dentro de los estudios intermediales y en el estudio de los medios. El término ingresó al español por vía del italiano, *formato*, o del francés, *format*, aunque en cualquier caso se trata de un cultismo

tomado del latín *formato* que significa 'formado'. Gracias a los aspectos formados de un objeto es que podemos reconocerlo con los sentidos. Es decir, al hacer la distinción entre medio/formato/mensaje es posible identificar el proceso de mediación de manera compleja.

Dentro de los estudios intermediales y de medios es frecuente encontrar referencias al formato cuando se estudian los elementos de una obra que la hacen ser reconocible dentro de géneros, tamaños u organizaciones específicas. Se trata de un concepto utilizado para definir elementos reconocibles tanto sensible como discursivamente. Por ejemplo, en su análisis del carácter intermedial del melodrama, Hermann Herlinghaus utiliza el concepto de formato para deslindar entre las características intermediales de una forma narrativa específica y las condiciones tecnológicas —formato radial, televisivo, impreso— o bien de público —popular, masivo— de las obras (2002). En su estudio sobre la novela gráfica como género del medio cómic, Jan Baetens y Hugo Frey utilizan el concepto de formato para hablar de las propiedades de publicación determinadas por condiciones tecnológicas —impreso, digital— y de tamaño y tipo de publicación —tabloide, viñeta, libro, cuadernillo— (2015). Por su parte, José Luis Brea es más incisivo en su diferenciación entre medio y soporte y sostiene que "debería distinguirse con toda precisión lo que es un media —un dispositivo específico de distribución social del conocimiento— de lo que es 'soporte' —la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un 'lienzo' es soporte —como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una 'revista' es un 'media' (esté hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada o como se quiera)" (2002, 6).

Arqueología de medios

La arqueología de medios es el estudio histórico de los medios en relación con las formas sociales que los determinan y que son determinadas por ellos, así como con la producción de subjetividades y discursos ordenadores. Uno de los pioneros de este novísimo campo de los estudios fue el pensador e investigador alemán Friedrich Kittler, para quien "los medios determinan nuestra situación" (2006, xxxix). Siguiendo el enfoque de Michel Foucault sobre la arqueología del discurso, Kittler propone una investigación que considere la manera en la que distintos medios conviven en un entorno y un momento específico, así como la manera en la que conducen a discursos específicos y con ello a

modalidades de la subjetividad. La arqueología de los medios, o mejor, de las redes de medios y aparatos, permite conocer cómo se han delimitado los pensamientos posibles dentro de una época.

A partir del trabajo de Kittler, McLuhan, Benjamin y otros autores que conforman los antecedentes de su perspectiva, Erkki Huhtamo y Jussi Parikka sostienen que en el origen de la arqueología de medios está el malestar con la historia convencional de los medios. La perspectiva de la arqueología de medios consiste en una lectura a contrapelo de esa historia y de la función asignada a ciertos medios. Más que la mera explicación de la trayectoria de un medio, se trata de leer los medios olvidados, los relegados, los que han sido dejados tras su aparente obsolescencia (Huhtamo y Parikka 2011, 1-24), pero no para rescatarlos como engranes de un mecanismo lineal, sino para constituir a partir de ellos otras genealogías. Por esta razón, Siegfried Zielinski ha propuesto denominar el método de la arqueología de medios como an-arqueológico (2007).

Tres conceptos fundamentales para el estudio de la historicidad de los medios, y en consecuencia para la arqueología de medios, son los de "relevo", "copresencia" y "obsolescencia". Así como la relación entre medios sucede mediante los movimientos entre transparencia y opacidad, como se explicó al inicio de esta entrada, la historia de los medios sucede en el movimimiento entre los tres estados. Estos tres estados tienden a basarse, a diferencia de la propuesta de Zielinski, en relaciones de anterioridad y posterioridad. Para comprender las fases de los medios es necesario suponer metodológicamente que un medio es sucedido por otro, aunque en realidad estos convivan y se superpongan. Si bien las definiciones de los estados son relativamente claras, es importante comprender su utilidad en relación con la perspectiva histórica de la historia de los medios. Para ello es mejor retomar las cuatro leyes de los medios según Marshall y Eric McLuhan. Los estudiosos formularon las cuatro leyes como preguntas que al responderse permiten reconocer el medio en cuestión y su temporalidad a partir de otros medios. En este caso, las presentamos resumidas como afirmaciones:

a) El medio extiende, intensifica, acelera o hace posible una acción o percepción, "puede plantearse en cualquier mundo o mediante cualquier lenguaje".

b) Cuando el medio extiende o potencia un aspecto, simultáneamente se atrofia o desaparece un aspecto de la situación o condición que lo precede.

c) El surgimiento de un nuevo medio permite el retorno o la recuperación de acciones, servicios o formas, consideradas obsoletas o anticuadas en el momento.

d) "Cuando la nueva forma de medio es llevada hasta su límite en sus potencialidades, —fenómeno que también es complementario— tiende a producir una reversión y un retorno a la situación previa a su aparición" (McLuhan y McLuhan 2009, 290).

A partir de las leyes de McLuhan, pero no solamente y en diálogo crítico con ellas, existe una diversidad de propuestas que se pueden enmarcar dentro del enfoque arqueológico de medios pues este, más que una disciplina, es una conjunción poco ortodoxa de investigaciones y modos de preguntar (Huhtamo y Parikka 2011, 2). Mencionamos algunos ejemplos que muestran la diversidad de problemas y métodos de una práctica que es posible identificar como claramente posdisciplinar (véase Bal 2009, 52-58).

En nuestra convivencia de medios, también llamada ecología o paisaje, en la que cada día parece haber un nuevo medio, formato o contenido que no debemos perdernos, que debemos conocer y entender, criticar y juzgar, parecería que la innovación permanente y la imposible ruptura continua de paradigmas mediáticos nos tendrían al borde de la excitación y el desvelo. Sin embargo, cada nuevo medio o plataforma que surge parece llevar consigo su inmediato olvido, su inoperancia rutinaria. Las plataformas y dispositivos digitales contemporáneos parecen haber nacido para ser actualizados; existir digitalmente es estar a la espera de la siguiente actualización. Cuando esta no sucede y el dispositivo o plataforma se descontinúa, cesa su existencia (Chun 2016). La paradoja detrás de esta dinámica de existir siempre a punto de la desaparición es una de las muestras más sugerentes del enfoque metodológico de la arqueología de medios.

El auge de arte elaborado a partir de la intersección entre estética, tecnología y política dio pie a la exploración con imaginación crítica de las tradiciones mediáticas olvidadas y soslayadas por otras de mayor peso en la tradición del arte mexicano. Una mirada tradicionalmente historiográfica se centraría en las obras más relevantes de los artistas canónicos, se conformaría en mostrar lo que hubiera dejado descendencia evidente o lo que habría sido disputado con contrapropuestas que luego habrían de convertirse en dominantes. Una mirada desde la arqueología de medios, en cambio, haría "resonar en los sofisticados medios del presente a las más antiguas formas de escucha y visión. Escudriña[ría] en lugares donde pued[a] encontrar ideas y proyectos que casi fueron tragados por las fauces del progreso" (Jasso y Garza Usabiaga 2012, 15). La exposición y posteriormente la elaboración del catálogo (*Ready*) *Media* (2010) consistió en una de las primeras y más afortunadas reflexiones sobre la forma transversal y no lineal de la historia de los medios con énfasis en la historia del arte y la invención en México.

Que (*Ready*) *Media* sea una exposición no es una condición accidental sino una consecuencia del método de trabajo elegido. En su presentación y explicación de la arqueología de medios, Jussi Parikka propone una taxonomía de usos de métodos arqueológicos en la producción de obras. La primera estrategia consiste en utilizar medios del pasado —o reconocidos como obsoletos— para hacer lecturas críticas del presente mediático. Para comprender la diversidad dentro de esta primera estrategia, Parikka propone seis formas no excluyentes que consisten en: *a)* usar motivos históricos explícitamente antiguos, *b)* invocar o producir historias alternativas que sean capaces de ofrecer intuiciones críticas sobre ideas dadas acerca de lo digital, *c)* utilizar o servirse de piezas, mecanismos o plataformas obsolescentes para hacerlas funcionar otra vez o para reusarlas, *d)* construir medios imaginarios o medios muertos traídos de nuevo a la vida mediante reconstrucciones o *reenactments*, *e)* utilizar archivos previamente existentes como material para la producción de obras con enfoque arqueológico, *f)* extraer condiciones opacas u olvidadas de la condición mediática actual en el interior de las máquinas al, literal o metafóricamente, abrirlas y exponer sus usos. La segunda estrategia consiste en usar el arte con enfoque arqueológico de medios como una máquina del tiempo que permita rastrear los orígenes o las trayectorias de condiciones mediáticas contemporáneas. La tercera estrategia es la reflexión que combina igualmente la arqueología de medios con los problemas ecológicos que la existencia de los medios contemporáneos exige, ya sea para interferir en los procesos productivos basados en la obsolescencia programada, ya para alentar comunidades a partir de prácticas de reciclaje y reparación. La cuarta estrategia consiste en arte basado en la presunta inmaterialidad de los objetos y procesos digitales al mostrar las consecuencias ecológicas o geológicas de estos —lo que la acerca a la estrategia anterior— o bien para investigar las dimensiones tecnológicas y sociales de los medios digitales (Parikka 2012, 136-158).

Tanto el enfoque arqueológico de medios como el enfoque general en el estudio de los medios son prácticas críticas que no admiten fácilmente formas disciplinares cerradas ni jerarquías intradisciplinares. Dado que, además, los medios y sus distintas dimensiones forman parte de la cultura contemporánea de manera exacerbada —y que forman parte de lo humano desde su constitución como tal—, es posible pensar que cualquiera de los dos enfoques implica un callejón sin salida en el que la crítica no puede ni partir ni llegar a definiciones claras y manejables. Sin embargo, también es posible pensar que precisamente por esas características los enfoques de estudio son una

zona de intersecciones entre métodos, imaginación crítica, formulación de problemas y expansión de campos de estudio.

Ejemplos

"Ni pena ni miedo" (1993) es un geoglifo del escritor y artista chileno Raúl Zurita (1950) que sólo puede ser visto desde un avión, pues fue escrito en el desierto de Atacama, Chile, y tiene una longitud de 3000 metros. El código del poema es verbal; sin embargo, su medio se divide en varios tipos, dependiendo del enfoque desde el que se analice: es un medio verbal puesto que fue producido y puede ser comprendido con lenguaje; desde un enfoque material y tecnológico, el medio es la cordillera y los trascabos con los que se realizó la excavación. Más que una definición clara de los medios con los que está hecha, esta obra plantea preguntas por los límites de estos. Es decir, el poema no es visible en su totalidad si no se observa con los ojos a la altitud suficiente para abarcarlo, pero para alcanzar esa altura es necesario estar en un avión o hacerlo desde un dispositivo de observación a distancia como un dron, ¿son estos también medios de la obra o son condiciones para observarla, pertenecen a la obra o son una barrera para quien desee observarla? Por último, como la observación directa es difícil o está restringida a unas cuantas personas, quienes la conocemos normalmente accedemos a ella mediante fotografías, lo que nos obliga a preguntarnos si leemos un poema, una fotografía o ambos.

Looking for poetry / Tras la poesía (1973) de Ulises Carrión (1941-1989) es uno de los primeros "obra-libros" realizados por el artista y teórico de arte mexicano nacionalizado holandés. Fue publicado de manera artesanal en 1973 por Beau Geste Press, editorial de libros de artista de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion y David Mayor. Cada página tiene ocho líneas equidistantes en la parte inferior; en el centro de cada página derecha aparecen palabras en inglés que tras una barra diagonal son traducidas al español, las cuales fungen como títulos que interpretan las líneas siempre de manera distinta: como "lines/líneas", "boundaries/fronteras", "poetry/poesía", entre otras. De acuerdo con la poética expuesta por Carrión en su "Arte nuevo de hacer libros", *Looking for poetry* no puede leerse solamente como un conjunto de textos sino como una sucesión de páginas. El medio, entonces, además de implicar el lenguaje verbal de las palabras (escritas en máquina de escribir, lo cual se identifica por la tipografía) y el lenguaje visual de las

líneas paralelas, también contempla el libro como artefacto espaciotemporal que, en tanto objeto material, está hecho por una sucesión de páginas, las cuales llevan a una interpretación progresiva de esas líneas idénticas que culminan con "poetry/poesía", lo cual a su vez da sentido al título. Además, es posible analizar el libro de Carrión desde un enfoque de arqueología de medios, pues fue elaborado como parte del trabajo de un colectivo editorial que cuestionaba el valor de la impresión masiva y la circulación comercial mediante el uso de tecnologías ahora obsoletas y entonces alternativas o aun marginadas como el *letterpress*, el mimeógrafo y la litografía.

Entre hoja y pantalla (2019; or. *Between Page and Screen*, 2012) de la escritora y académica Amaranth Borsuk (1980) y del diseñador informático Brad Bouse, traducción del colectivo lleom. Este es una de las obras que sirven como ejemplo para numerosas entradas de este manual, no sólo por la diversidad de conceptos y problemas que pone en juego, sino también por la habilidad artística con la que lo hace. La obra consiste en un libro que contiene una serie de códigos legibles para la computadora; luego de entrar a la página betweenpageandscreen.com los códigos se colocan frente a la cámara de la computadora que a cambio nos devuelve poemas "flotantes" en la pantalla —textos cinéticos que parecen poemas visuales, así como escritos en formato más tradicional. Esta es una obra claramente multimedial pues existe sólo a partir de la interacción de la computadora, el libro, el lector, los códigos, la página web. El medio de la obra lo integran el lenguaje verbal y la imagen visual, pero también el entorno digital, la web, que permite la interacción entre unos y otros, incluso el lector de la obra cuyos movimientos posibilitan o impiden que los códigos sean leídos por la computadora. Ante el falso dilema entre el libro y los entornos digitales, esta obra muestra que un nuevo medio no se produce dejando de lado los medios previos sino incorporándolos y cuestionando las fronteras entre ellos. Se trata de una obra que posee una dimensión de arqueología mediática pues obliga a cuestionar el lugar del libro como como artefacto material, mientras que los poemas cuestionan la historia lingüística y conceptual de las palabras "pantalla" y "página"; se trata de cartas amorosas entre estos medios convertidos en personajes con base en juegos de palabras etimológicos.

El fantasma de Bongcheon-dong (or. 봉천동 귀신, 2011) del guionista, dibujante y escritor coreano Horang es un ejemplo relativamente conocido de cómic basado en un

medio específico que utiliza las posibilidades de este para generar un efecto estético. El webcómic (*webtoon*) se publicó en agosto de 2011 en el sitio *Naver Webtoon*, primero en su versión en coreano y a principios de septiembre en la versión en inglés. Se trata de un webcómic de terror en el que se cuenta una breve historia. Cho, personaje principal, mientras camina a casa se encuentra con una mujer fantasma que parece caminar con las piernas descoyuntadas. Como muchos otros fantasmas de la tradición pop de Japón y Corea, es una mujer de tez excesivamente blanca con sangre en el rostro. La mujer le pregunta a Cho dónde está su bebé. Ésta indica cualquier dirección para que se marche. Aunque la mujer fantasma se aleja, en la siguiente viñeta la mujer regresa corriendo para gritarle a la niña que no estaba allí. La niña Cho cuenta que se desmayó del miedo y que un vecino la encontró horas más tarde. El webcómic se presenta en un formato vertical en el que las viñetas se suceden hacia abajo, por lo que quien lee debe hacer *scroll*. Al llegar a la viñeta en la que la mujer fantasma se marcha, el webcómic utiliza efectos de movimiento y de 3D para que el rostro de la mujer fantasma aparezca cubriendo la pantalla, causando sobresalto. Al mismo tiempo que se lanzó el webcómic, alguien realizó un video reproduciendo las viñetas en una secuencia cinematográfica; sin embargo, aunque la historia y las viñetas son las mismas, la falta de interacción y del efecto movimiento hace que el video resulte mucho menos atemorizante que el orginal interactivo. Es claro que se trata de un cómic que no sólo está montado como una imagen en una página web, sino que utiliza las condiciones del medio para crear un efecto estético que se pierde, o que debe ser traducido, al pasar a otro medio, en un movimiento que también puede denominarse, remediación.

Codex (2018) es un libro álbum del artista y docente chileno Felipe Muhr (1986). Es un proyecto en proceso que abarca una serie de dibujos y recortes de la *Enciclopedia Codex* que se publicó y circuló profusamente en Chile durante los años cincuenta. En palabras del artista, el proyecto comenzó como dibujos realizados sobre papel vitela y recortes de los dibujos de la enciclopedia. La Mano Ediciones publicó en 2018 un libro en papel translúcido con una selección de los dibujos. El proyecto de Muhr consiste en una reflexión artística sobre las clasificaciones y las asociaciones entre conceptos e imágenes. Cada una de las hojas contiene imágenes que se relacionan entre sí mediante reglas de dibujo que no corresponden con las clasificaciones ni taxonomías de la enciclopedia. Este ejercicio de reclasificación opera sobre la enciclopedia como si se tratara de un

archivo visual, en el que los elementos adquieren significados nuevos al reproducirlos en una sintaxis distinta. Las características del libro como medio espaciotemporal además hacen que las imágenes adquieran una segunda dimensión en la lectura. Como el libro está impreso en papel traslúcido, mientras se va leyendo, las imágenes de las siguientes páginas interfieren con las de la página que se observa. Así, el libro, que usualmente es pensado como un medio temporal, adquiere una consistencia espacial más sólida pues permite que convivan e interfieran las imágenes entre sí, apareciendo “antes de tiempo”, con lo que se produce una sensación de espectralidad y anticipación, lo que a su vez opera nuevamente sobre la reflexión en torno del acto de leer y de clasificar como actos de producción de sentido y de organización convencionales.

Roberto Cruz Arzabal

Referencias citadas

Baetens, Jan, y Hugo Frey. 2015. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Murcia: CENDEAC.
Bolter, Jay David, y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
Brea, José Luis. 2002. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2022.
Chun, Wendy Hui Kyong. 2016. *Updating to Remain the Same. Habitual New Media*. Cambridge: The MIT Press.
Dworkin, Craig. 2013. *No Medium*. Editado por Jussi Parikka. Cambridge: The MIT Press.
Elleström, Lars. 2010. "Introduction". En *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 1–10. London: Palgrave Macmillan.
Herlinghaus, Hermann. 2002. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
Huhtamo, Erkki, y Jussi Parikka, eds. 2011. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.
Jasso, Karla, y Daniel Garza Usabiaga, eds. 2012. *(Ready) media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
Kittler, Friedrich A. 2006. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
McLuhan, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.
McLuhan, Marshall, y Eric McLuhan. 2009. "Las leyes de los medios". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 14: 285–316.
Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
Parikka, Jussi. 2012. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press.
Pross, Harry. 1999. *Atrapados en la red mediática: orientación en la diversidad*. Editado y traducido por Vicente Romano. Navarra: Hiru Argitaletxe.
Rajewsky, Irina O. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6: 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.
Rippl, Gabriele. 2015. "Introduction". En *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, editado por Gabriele Rippl, 15–44. Berlin: De Gruyter Mouton.
Ryan, Marie-Laure. 2004. "Introduction". En *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, editado por Marie-Laure Ryan, 1–40. Lincoln: University of Nebraska Press.

Schmidt, Siegfried J. 2000. *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Thon, Jan-Noël. 2014. "Mediality". En *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, editado por Lori Emerson, Marie-Laure Ryan, y Benjamin J. Robertson, 334–37. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Zielinski, Siegfried. 2007. "On An-Archaeology / An-archäologische Befunde". The European Graduate School. 2007. https://web.archive.org/web/20110412221736/http://www.egs.edu/faculty/siegfried-zielinski/videos/on-an-archaeology-an-archaeologische-befunde/.

remediaciones

Con el fin de entender lo que implica el concepto "remediación", es preciso volver sobre la idea de medio como soporte, como extensión, y a la vez como parte del mensaje, todo ello haciendo eco de las teorías propuestas por Marshall McLuhan en los años sesenta y setenta (1967; 1996; 1998). En español, remediar alude a 'poner remedio a', esto es, a 'corregir' o 'mejorar' , partiendo de fallas previas. Si se considera el prefijo en relación con lo anterior, este acto o proceso puede entenderse como una forma de 'volver a mediar', 'volver a comunicar', con nuevas y mejoradas herramientas. Esto en consonancia con el discurso que fueron adoptando los "nuevos medios" como versiones actualizadas y mejoradas de medios previos, en una perspectiva evolucionista que, hasta hace dos décadas, determinaba las ideas sobre caducidad y obsolescencia entre medios, en las que los nuevos amenazaban a los anteriores con relevarlos al ofrecer nuevas y mejoradas formas de comunciación —del impreso a la radio, de la radio a la televisión, y de todo ello al medio digital. Sin embargo, este proceso no es exacto.

Tal como sugiere N. Katherine Hayles, el último siglo no ha presenciado propiamente una carrera de relevo vertiginoso entre medios tecnológicos, como suele pensarse, sino un proceso en el que éstos se anticipan unos a otros, generando la apariencia de tener un origen y sucesión o desarrollo estable y concatenado (Hayles 2002). Así, en las primeras décadas del siglo xxi nos encontramos ante la proliferación de medios que van depurando sus funciones y su cometido a medida que van redefiniendo su lugar y forma de co-existir con otros medios. Esto también lo han reconocido Jay David Bolter y Richard Grusin (2000), pioneros en esta teoría, para quienes la historia de los medios refleja que los nuevos medios no sólo proponen nuevas formas de comunicación, sino que transforman los medios preexistentes a la vez que adoptan algunas de las propiedades de medios previos.

Un ejemplo clásico de remediación se puede ver con el paso del manuscrito al libro impreso. El conjunto de convenciones en el diseño y distribución de los textos en la página (como el uso de mayúsculas, sangrías, etc.) se originaron desde el trazo de la mano y posteriormente se trasladaron, en primer lugar, a los tipos móviles de las primeras imprentas, hasta llegar a los distintos programas de diseño editorial en los que se realiza la maquetación y formación de libros, revistas, panfletos y periódicos. De ahí, por ejemplo el surgimiento del recurso del esqueumorfismo, la técnica de diseño que utiliza recursos de medios reconocidos para indicar funciones semejantes en medios nuevos y que está tan presente en los dispositivos digitales: un sobre para indicar un correo electrónico, simular la vuelta de una página en los lectores de libros electrónicos, e incluso la idea del escritorio en los entornos gráficos de las computadoras. Estas formas de representación, tanto icónicas como arbitrarias, interactúan dentro de sistemas complejos, muchas veces sin que seamos conscientes de ello.

Según Bolter y Grusin, la remediación puede entenderse como la forma en la que se reconoce y procesa el relevo o la actualización de un medio en otro. De acuerdo con ellos, es posible rastrear fenómenos de remediación desde el Renacimiento con el surgimiento de la perspectiva lineal, un sistema de representación visual cuyo impacto es identificable en medios tan distintos como la pintura, la fotografía, el cine y los videojuegos. También advierten que las remediaciones deben entenderse como prácticas de culturas y grupos específicos en épocas concretas. Asimismo, la definen como un cambio de forma, en un contexto en donde la mediación y la realidad son inseparables.

Bolter y Grusin además articulan su teoría de la remediación a partir de una doble lógica entre la inmediatez y la hipermediación; una lógica en apariencia opuesta, pero que en realidad es complementaria. Ésta consiste en el deseo de multiplicar y al mismo tiempo borrar los rastros de la mediación. La inmediatez dicta que el medio tendría que desaparecer y dejarnos en presencia de la cosa representada, es decir, que la interfaz debería parecer inexistente, de modo que el usuario pierda la consciencia de estar usando un medio y en su lugar se halle directamente frente al contenido de ese medio. Idealmente, se trata de procesos en los que se busca disimular los medios en el acto mismo de su multiplicación. Pensemos, por ejemplo, en los dispositivos multitarea, también conocidos como multifuncionales, que integran dos herramientas previamente autónomas: el escáner-impresora; o bien, el sinfín de funciones que podemos realizar hoy en día con los teléfonos móviles, desde tomar fotografías, escuchar la radio,

almacenar archivos multimedia, hacer llamadas, enviar mensajes, jugar, navegar en internet, realizar transacciones bancarias, todo en un mismo aparato y sin estar ya tan conscientes de lo que implica nuestro transitar entre las distintas acciones. Por su parte, mientras la inmediatez conlleva la borradura o la automatización de la mediación —como se explica en la entrada de medio—, la hipermediación se expresa como una multiplicidad de medios en la que se reconocen los múltiples actos de representación haciéndose visibles. Las dos lógicas en apariencia contradictorias coexisten en los medios digitales y son dependientes la una de la otra. La rapidez con la que se dan estos procesos en dichos medios hoy en día nos dificulta incluso a menudo identificar la remediación.

La teoría de Bolter y Grusin sobre la doble lógica de la remediación no pretende trazar una genealogía de las remediaciones, sino analizar los usos específicos de textos e imágenes en los distintos medios. Esto resulta particularmente importante para el estudio de las formas literarias articuladas en nuevos soportes y discursos.

Ejemplos

"Escribe tu propio Quijote" (2006) es una pieza de literatura electrónica que forma parte de la serie *Wordtoys* de la escritora argentina-española Belén Gache (1960-), conocida por sus obras de literatura electrónica. La pieza se inspira en el espíritu de las pinturas *Do-it-yourself Flowers* de Andy Warhol. Se trata de una pieza interactiva cuya interfaz representa un procesador de texto básico, sin ningún botón o barra de herramientas que posibilite la edición. Al ingresar a la pieza, se despliega una ventana de procesador de texto vacía y en la parte superior la indicación "Escribe tu propio Quijote" interpela a los usuarios: muy probablemente éstos harán memoria y escribirán la famosa frase "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme", pero estarán titubeantes respecto a lo que sigue. Si deciden continuar tecleando, reconocerán que no importa la combinación de teclas, en el procesador de texto irán apareciendo de forma predeterminada, letra por letra, las frases que inauguran la obra de Cervantes. Esto recuerda la función de texto predeterminado de los teclados o cuadros de texto, presente en los dispositivos actuales, pero que en el fondo activa y pone en circulación digital los procedimientos de literatura parasitaria, variaciones, copias y plagio tan discutidos en la literatura de circulación impresa.

Esta pieza materializa la idea de que toda escritura es reescritura, el usuario de la pieza pasa de ser el autor en potencia de un nuevo Quijote a ser un mero copista. Se

ponen en cuestión nociones como la identidad fija del texto o la autoría original, así como la (im)posibilidad de la escritura original, un tema recurrente en la literatura contemporánea.

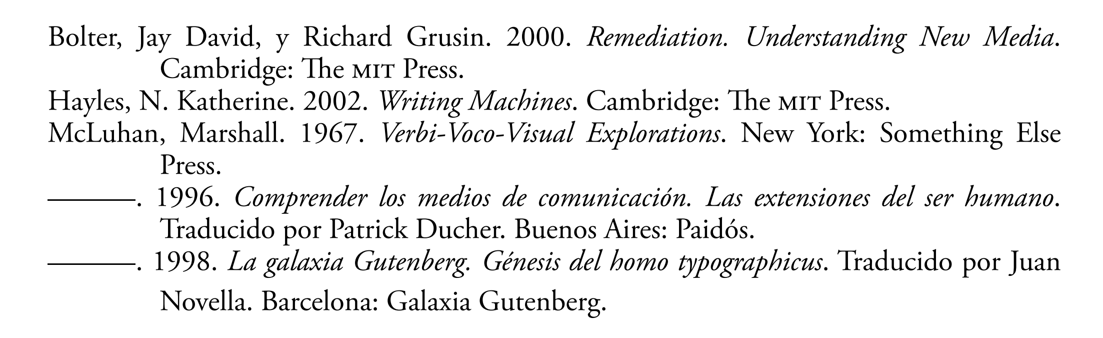
El procedimiento y los objetos que conforman el proyecto *56 Broken Kindle Screens* (2012) de Silvio Lorusso (1985-) y Sebastian Schmieg (1983-)permiten ver distintas formas de remediación relacionadas con la historia del libro y otros dispositivos de lectura. Para este proyecto se recopilaron imágenes encontradas en línea que muestran pantallas de lectores Kindle rotas. Dichas fotografías de tinta electrónica conforman un libro. Las imágenes de pantallas están arruinadas, pero en su mayoría todavía encendidas, por lo que permiten ver sólo parte de los contenidos almacenados; se despliegan en el libro como composiciones de fragmentos de elementos provenientes de las portadas de los libros electrónicos, líneas, *glitches*, elementos de la interfaz y textos indescifrables. Así, los objetos arruinados se vuelven a su vez objetos estéticos, similares en su proceso y en su forma al *collage*, que ofrece cierto tipo de legibilidad dentro de lo ilegible y lo borrado. Además, es posible establecer una relación entre la estética de las pantallas rotas y las impresiones fallidas de las fotocopiadoras, cuyo objetivo inicial de reproducir mensajes textuales es interrumpido. *56 Broken Kindle Screens* se puede adquirir en formato de libro impreso bajo demanda, y representa a la vez una especie de libro de artista, estableciendo continuidades y reflexiones derivadas de la materialidad de los dispositivos de lectura.

La instalación interactiva *La industrialización latinoamericana y otros anacolutos* (2018) del argentino Milton Läufer (1979-), uno de los exponentes de literatura digital más prolíficos del internet en español, da cuenta de que las remediaciones también pueden ocurrir fuera de las pantallas, aunque todavía en relación con medios digitales. Como parte de una curaduría de literatura digital presentada en la Galería Libertad en la ciudad de Querérato, México, la instalación consta de dos impresoras de matriz de punto suspendidas en la nave principal de la galería. Esta clase de impresoras fueron un paso intermedio entre el sistema mecánico de las máquinas de escribir y las impresoras de inyección de tinta y se volvieron icónicas en las oficinas durante la década de los noventa debido a su característico sonido, resultado de los golpes de las matrices de puntos en el papel y el avance de las resmas de éste utilizadas sobre todo para el registro

de contabilidad. La obra propone una actualización de estas impresoras en desuso al intervenirlas con un sistema de escritura automática que se alimentaba de dos flujos de textos. Una de las máquinas suspendidas imprime una base de datos integrada con textos acerca de la industrialización en América Latina mezclados con *La sociedad industrial y su futuro* (también conocido como el "Manifiesto de Unabomber" por su autor, el terrorista neoludita Theodore Kaczynski) y con textos del escritor argentino Osvaldo Lamborghini; la otra máquina imprime una serie de poemas generativos sobre las emociones de las computadoras del mismo Läufer. Ambos aparatos se activan por medio de un detector de movimiento, generando la ilusión de reaccionar ante la presencia de los visitantes en la galería. Así, la escritura automática creada por algoritmos alojados en computadoras "sale" a un medio que históricamente le es ajeno, la materialidad de las resmas de papel cayendo desde las impresoras son lo inmediato representado, mientras que el proceso de hipermediación reúne procedimientos de escritura propios del mundo digital con objetos considerados obsoletos, pero que se actualizan en esta intervención.

Ana Cecilia Medina Arias

Referencias citadas



Bolter, Jay David, y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.

McLuhan, Marshall. 1967. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York: Something Else Press.

———. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.

———. 1998. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducido por Juan Novella. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

transmedia y crossmedia

El concepto *transmedia* alude a la práctica de contar historias o comunicar conceptos de manera no lineal utilizando varias plataformas mediáticas. Si bien esto no es exclusivo de los entornos digitales, su popularización tiene que ver con que dichas herramientas han permitido crear contenidos de manera económica, además de facilitar que el público acceda a ellos y "brinque" de uno a otro para complementar su experiencia.

Desde una perspectiva intermedial, el concepto suele referir a una cualidad. Sirve, por ejemplo, para identificar fenómenos retóricos o poéticos que pueden materializarse en distintas medialidades (Rajewsky 2005, 46 n. 6; Wolf 2009, 14). También se ha utilizado para aludir a las transposiciones intersemióticas que ocurren cuando varios modos semióticos convergen en un texto (Clüver 1989; Hoek 1995; Vos 1997; Clüver 2007), algo en lo que también han profundizado los estudios multimodales (ver Kress y van Leeuwen 2001; Bateman, Wildfeuer, y Hiippala 2017).

Hablando específicamente de narrativas que se desarrollan a través de distintos medios, se podrían tomar como antecedente directo las reflexiones que dieron pie a la noción "ecología de medios" (McLuhan 1998), así como aquellas relacionadas con fenómenos intertextuales como la hipertextualidad y la paratextualidad (Genette 1989). Esto ya que, a principios de los años noventa, Marsha Kinder planteó que las películas contribuían "a un supersistema de entretenimiento en constante expansión, uno marcado por una intertextualidad transmedial" (1991, 1), mientras que Henry Jenkins escribió *Transmedia Storytelling*, ensayo donde problematizó cómo la industria del entretenimiento concebía narrativas a través de distintos medios (2006).

Después de las reflexiones de Kinder y Jenkins, y gracias al auge de las redes sociales y otras plataformas digitales, varios autores argumentaron sobre las implicaciones de

la adopción de nuevos medios desde una perspectiva narrativa. Surgieron conceptos como "convergencia mediática" (Jenkins 2006), "narrativas inmersivas" (Rose 2012), y "medios expandibles" (Jenkins, Ford, y Green 2013); mientras que en el contexto iberoamericano Carlos Scolari fue uno de los primeros en reflexionar sobre este tipo de narrativas (2009; 2013). ¿Qué tienen en común estas aproximaciones? Que todas destacaron cómo las herramientas digitales han ofrecido nuevas formas de crear y consumir contenidos.

Es importante aclarar que no todas las narrativas multiplataforma se construyen bajo la misma lógica, y para distinguirlas se utilizan términos como "transmedia", "crossmedia" y "multimedia". Una narrativa "transmedia" es aquella que se puede comprender sin tener acceso a todo el contenido disponible sobre la misma, pues cada texto es autónomo. Esto ocurre, por ejemplo, con adaptaciones de una obra en distintos medios, así como con franquicias narrativas que ofrecen experiencias complementarias mediante series, películas, libros, videojuegos, cómics, discos, etc. Por otra parte, en una narrativa "crossmedia" es necesario acceder a todos los contenidos para comprender la totalidad de la obra, a manera de *rally*. Finalmente, una narrativa "multimedia" apela a obras que, dentro de un mismo soporte, permiten reproducir varios tipos de contenido (texto, imagen, audio, video, etc.), tal como ocurre con algunas narrativas en discos multimedia, aplicaciones o páginas web.

Como ya se mencionó, lo transmedial no es exclusivo de las herramientas digitales. Históricamente el cristianismo se ha apoyado en varias medialidades para persuadir y generar experiencias bajo lo que se ha definido como *hagiosensorium* (Lohfert Jørgensen, Laugerud y Skinnebach 2015). Lo mismo se podría decir de los nacionalismos de finales del siglo XIX y principios del XX, pues utilizaron libros de texto, himnos, iconografía y otras formas de propaganda para comunicar, eso sí, bajo una misma línea, sus ideales. De hecho, fue tal el perfeccionamiento de las estrategias transmedia por parte de algunos nacionalismos (como el estalinismo) que Boris Groys llamó "obra de arte total" a su estética (2008).

Hablando de obras de arte total, el compositor alemán Richard Wagner ya había problematizado en el siglo XIX la importancia de la convergencia de distintos medios para generar una experiencia artística integral. En 1849 escribió *Die Kunst und die Revolution* (*Arte y revolución*), ensayo donde reflexionó sobre las cualidades de la tragedia griega y planteó el término obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), que después utilizó

para describir su propia obra. En un sentido análogo, varias corrientes artísticas como el Romanticismo, el Art Nouveau, el Futurismo y el Dadaísmo podrían considerarse transmediales, pues abarcaron distintas expresiones artísticas que convergieron bajo manifiestos u otro tipo de discursos unificadores.

Con el auge de distintos medios de comunicación masiva a lo largo del siglo xx, las industrias de entretenimiento desarrollaron un modelo que en ocasiones se conoció como *star system*, el cual buscaba promover a artistas a través de distintas plataformas. Por otra parte, las industrias de dibujos animados alrededor del mundo capitalizaron diversas franquicias, ofreciendo series, películas, juguetes, libros y otros productos mediáticos. Las narrativas de fantasía, ciencia ficción y superhéroes hicieron lo mismo, estableciendo cánones o “universos” que podían materializarse en distintos medios, mientras que en el ámbito musical se popularizó la noción de “álbum conceptual”, donde la experiencia se complementaba con el arte del disco, el imaginario de los conciertos, los videoclips e incluso películas o series de televisión.

Hacia finales del siglo xx y principios del xxi el ámbito publicitario desarrolló el concepto de “campañas 360º” con la intención de reforzar la “holística” de una marca a través de distintas medialidades. Dichas campañas hacen uso de varias plataformas e intervenciones en espacios públicos para generar una comunicación inmersiva, ya sea transmedia, replicando contenidos similares en distintos medios, o crossmedia, planteando experiencias publicitarias a modo de *rally* donde se pueden obtener contenidos exclusivos. Un ejemplo es “Why so serious”, narrativa de realidad alterna que realizó 42 Entertainment en 2007 para promover la película *The Dark Knight* (2008). La campaña duró 15 meses, involucró a cerca de 11 millones de personas e implicó experiencias en múltiples medialidades.

Hoy en día es común utilizar recursos transmediales para crear o acompañar una obra, como se verá en algunos ejemplos. Existen obras de corte periodístico que proponen experiencias multiplataforma, como ha sido el caso de varios reportajes interactivos realizados por *The Guardian* o *The New York Times*. Lo mismo ocurre con algunos documentales como *Mujeres en venta* (2015), el cual desarrolla el tema de la trata de personas con fines de explotación sexual en Argentina a partir de documentales, cómics, fotos, audios, gráfica, libros y activaciones en espacios públicos; y *Amplify Her* (2017), el cual aborda la vida de siete DJs y productoras musicales a partir de un documental, un cómic animado y una novela gráfica.

Finalmente, hay obras impresas que podrían considerarse multimedia por presentar diversos contenidos dentro de un mismo soporte. Tal es el caso de la novela *S* (2013), del novelista estadounidense Doug Dorst y su compatriota, J.J. Abrams, director, productor y escritor, quien concibió esta obra, la cual se presenta en una caja que contiene un libro que a su vez incluye inserciones de distintos medios como fotocopias, postales, fotografías y servilletas, y cuya narrativa ocurre a partir del diálogo entre dos personajes a modo de marginalia o notas al margen del texto impreso. Lo mismo ocurre con *El diario de Miguel Estévez* (2012), que es parte de la trilogía de novelas gráficas *Lado B*, de los chilenos Alfredo Rodríguez y Dreg. En ella no sólo se juega con distintas medialidades visuales a medida que avanza la lectura, sino que incluye también objetos como una hoja de cuaderno, una fotografía y un sobre con una carta, los cuales complementan la experiencia. Y en 2019 se anunció el proyecto *Dracula: The Evidence Archive Edition*, el cual materializa la famosa obra de Bram Stoker a partir de un portafolio que incluye fotos, telegramas, diarios, mapas, cartas, recortes de periódico e incluso un disco para gramófono.

A lo largo de la historia cada medialidad ha ofrecido la posibilidad de desarrollar textos complementarios a modo de hipertexto o paratexto. Y si bien contar una historia a través de distintos medios no es algo reciente, las herramientas digitales han permitido problematizar las posibilidades e implicaciones de esta práctica. Las narrativas transmedia, crossmedia y multimedia implican matices en cuanto a las posibilidades de interacción y comprensión de la obra como conjunto, así como de considerar las especificidades de cada medio (ver Ryan 2003; Doane 2007). Por esta razón, en años recientes se ha discutido su pertinencia como recurso pedagógico, sobre todo cuando se problematizan conceptos como literacidades, multiliteracidades (Cope y Kalantzis 2000; Doloughan 2011) o transliteracidades (Liu 2005; Thomas et al. 2007; Scolari 2018), por lo que falta todavía mucho por explorar.

Ejemplos

City of Saints and Madmen: The Book of Ambergris (2001), *Shriek: An Afterword* (2006) y *Finch* (2009) forman parte de la serie Ambergris, trilogía de literatura fantástica New Weird del escritor estadounidense Jeff VanderMeer. Las obras comparten un universo narrativo: *City of Saints and Madmen* consiste en un conjunto de historias que se desarrollan en la ciudad imaginaria Ambergris, mientras que *Shriek: An Afterword y*

Finch se enfocan en algunos personajes de dicho universo. Después de publicar *City of Saints and Madmen*, VanderMeer fue contactado por el músico estadounidense Robert Devereaux, quien compuso *Fungicide* (2003), álbum a manera de soundtrack para la novela. Posteriormente, VanderMeer pidió al conjunto australiano The Church realizar la música de *Shriek: The Movie* (Juha Lindroos, 2006), película que acompañó a la novela homónima. Los músicos expandieron la propuesta y crearon *Shriek: Excerpts from the Soundtrack* (2006), el cual se incluyó como soundtrack en una edición especial del libro. Y para la última obra de la serie, el autor se acercó al conjunto estadounidense Murder By Death, quienes crearon *Finch* (2009), disco instrumental que sirve para acompañar escenas y personajes de la novela homónima. De esta manera, la serie Ambergris permite identificar distintos procesos de colaboración transmedia, pues como plantea el autor: "Como alguien que ama la lectura y la música, me gusta encontrar confluencias orgánicas e inesperadas entre ciertas bandas y músicos que me gustan y ciertos libros, donde la sinergia se da sobre algo similar, o como diálogo entre imaginaciones".

Fontana Bella (2007), álbum conceptual de la banda mexicana Austin TV, es considerado uno de los discos más relevantes de la música independiente en el país. Sin embargo, algo que no suele mencionarse es que el proyecto se desarrolló como una compleja narrativa crossmedia que contempló música, el diario de un personaje ficticio, una puesta en escena, videoclips, vestuarios para los conciertos, un sitio web secreto y perfiles de MySpace para cada uno de los personajes. La edición original incluye como *booklet* un facsímil del diario de un tal Mario Lupo González Fábila, el cual presenta varias entradas escritas entre el 5 de julio y el 2 de noviembre de 1986, así como dibujos y cartas. Dicho diario supuestamente fue encontrado por los músicos mientras grababan el disco en Avándaro, Estado de México, lugar donde vivieron varias situaciones paranormales que les inspiraron a crear una obra sobre fantasmas, el bosque y la vida después de la muerte. En 2009 se editó un box-set donde se incluye una fotografía Polaroid vinculada a dichas experiencias paranormales, así como un CD, un DVD, cuatro postales, una impresión a color del diario de González Fábila, y un diario en blanco para que quienes lo adquirieran pudieran escribir en él. Cabe mencionar que el diario incluye varias pistas, algunas de las cuales al parecer no han sido descifradas.

El Principito 2.0 fue una campaña de mercadotecnia interactiva realizada en 2010 por librerías Gandhi y la agencia creativa Ogilvy México para promover la famosa obra del escritor francés Antoine de Saint-Exupéry. Dicha campaña formó parte de una serie de estrategias para atraer la atención a las librerías y promover hábitos de lectura mediante dinámicas inmersivas en redes sociales y activaciones en espacios públicos. Para el caso específico de *El Principito 2.0*, se planteó una campaña transmedia que contempló la creación de 13 perfiles de Twitter dedicados a los personajes, los cuales postearon diálogos que poco a poco dieron forma a la historia. Además, se creó un sitio web donde se podían leer los capítulos completos a medida que se acumulaban los tweets. La iniciativa permitió vivir la historia de Saint-Exupéry bajo la lógica de Twitter a medida que cada personaje publicaba algo, mientras que la campaña recibió varios premios y reconocimientos.

Un ejemplo destacado de periodismo transmedia es *The 1619 Project*, de *The New York Times*. El proyecto fue originalmente concebido como un número especial para la edición del 14 de agosto de 2019 de *The New York Times Magazine*, y consistió de 100 páginas con 10 ensayos, un fotorreportaje, una colección de poemas y una ficción realizada por 16 escritores. Dicho proyecto, dedicado a reformular la historia de Estados Unidos tomando como eje de la narrativa nacional las consecuencias de la esclavitud y los aportes de la comunidad negra, coincidió con el aniversario 400 de la llegada de los primeros esclavos africanos a la colonia de Virginia, en 1619. Fue tal su impacto que devino en una propuesta interactiva en constante desarrollo: se le asignó una plana del periódico y se han realizado eventos en vivo y varios podcasts. De hecho, el periodismo de investigación multiplataforma es uno de los contextos donde las estrategias transmedia han cobrado gran relevancia gracias a la posibilidad de ofrecer mucho contenido de manera dinámica e interactiva.

Julián Woodside Woods

Referencias citadas

Bateman, John A., Janina Wildfeuer, y Tuomo Hiippala. 2017. *Multimodality. Foundations, Research and Analysis*. A Problem-Oriented Introduction. Berlin: De Gruyter Mouton.

Clüver, Claus. 1989. "On Intersemiotic Transposition". *Poetics Today* 10: 55–90.

———. 2007. "Intermediality and Interart Studies". En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, y Heidrun Führer, 19–37. Lund: Intermedia Studies Press.

Cope, Bill, y Mary Kalantzis, eds. 2000. *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.

Doane, Mary Ann. 2007. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences* 18 (1): 128–52.

Doloughan, Fiona J. 2011. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum.

Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Groys, Boris. 2008. *Obra de arte total Stalin*. Traducido por Desiderio Navarro. Ensayo. Valencia: Pre-Textos.

Hoek, Leo H. 1995. "La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique". Editado por Kees Meerhoff y Leo H. Hoek. *Rhétorique et image. Textes en hommage à Á. Kibédi Varga*. Ámsterdam: Radopi, 65–80.

Jenkins, Henry. 2003. "Transmedia Storytelling". MIT *Technology Review*, el 15 de enero de 2003. https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/.

———. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

Jenkins, Henry, Sam Ford, y Joshua Green. 2013. *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press. https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfk6w.

Kinder, Marsha. 1991. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press.

Kress, Gunther, y Theo van Leeuwen. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

Liu, Alan. 2005. "Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading". *Transliteracies Project*. 2005. https://liu.english.ucsb.edu/transliteracies-research-in-the-technological-social-and-cultural-practices-of-online-reading/.

Lohfert Jørgensen, Hans Henrik, Henning Laugerud, y Laura Katrine Skinnebach, eds. 2015. *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*. Aarhus: Aarhus University Press.
McLuhan, Marshall. 1998. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducido por Juan Novella. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
Rajewsky, Irina O. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6: 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.
Rose, Frank. 2012. *The Art of Immersion. How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*. New York: Norton & Company.
Ryan, Marie-Laure. 2003. "On Defining Narrative Media". Editado por Michael Boyden, Gert Verschraegen, Jan Van Looy, y Michael Schiltz. *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative, Medium Theory*, 6. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureryan.htm.
Scolari, Carlos Alberto. 2009. "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production". *International Journal of Communication* 3: 586–606.
———. 2013. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
———. 2018. "Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios (Libro blanco)". *Transmedia Literacy*. http://repositori.upf.edu/handle/10230/33910.
Thomas, Sue, Chris Joseph, Jess Laccetti, Bruce Mason, Simon Mills, Simon Perril, y Kate Pullinger. 2007. "Transliteracy: Crossing Divides". *First Monday* 12. https://doi.org/10.5210/fm.v12i12.2060.
Vos, Eric. 1997. "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies". En *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, editado por Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, y Erik Hedling, 325–36. Amsterdam: Rodopi.
Wolf, Werner. 2009. "Metareference across Media. The Concept, Its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions". En *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, editado por Katharina Bantleon, Jeff Thoss, Walter Bernhart, y Werner Wolf, 1–83. Amsterdam: Rodopi.

traducción intersemiótica e intermedial

El término "traducción" viene del latín *traductîo, -ōnis*, que significa 'hacer pasar de un lugar a otro' y fue empleado por primera vez en el siglo XVI, aunque desde 1440 ya se había usado con el mismo significado el verbo *tradurre*. En inglés se utiliza el término *translation* en referencia al movimiento de un objeto a otro, o al cambio de sustancia, forma o apariencia. Por ello, traducir puede definirse como trasladar el significado y las características formales de un texto original o "fuente", que se presenta en una lengua, a otro denominado "texto meta", escrito en otra lengua. Se trata en este caso de una traducción interlingüística, es decir, de una reinterpretación de determinados signos lingüísticos de una lengua a otra.

Sin embargo, más allá de las traducciones entre diferentes lenguas, la "traducción intersemiótica", término acuñado por Roman Jakobson, consiste en la transposición de signos verbales en códigos de signos no verbales (Jakobson 1984; Vinelli 2009). El mensaje se traslada, pues, no de una lengua a otra, sino de un sistema semiótico a otro. Partiendo de la perspectiva de una de las figuras pioneras en estudios de semiótica, Charles Sanders Peirce, el propio Jakobson formula una división según tres categorías de traducción —la intralingüística, la interlingüística y la intersemiótica o transmutación—, argumentando que la traducibilidad se sustenta en la noción de "interpretante", uno de los tres elementos que constituyen un signo —a saber: objeto; representamen o aquello que sustituye al objeto; e interpretante o aquello que permite dar sentido a dicho representamen—, cuya naturaleza esencial es la capacidad de traducir cualquier signo en otro subsiguiente (Jakobson 1984). Bajo estas ideas se entiende que todo tipo de comunicación puede considerarse como un proceso de traducción en un sentido amplio. Así, como interpretantes, de manera constante llevamos a cabo traducciones de signos, textos u objetos en otras formas de signos, textos u objetos.

Esta idea de traducción entre medios, lenguajes o sistemas se relaciona con la noción de "traducibilidad", la cual ha sido discutida por numerosos autores, entre ellos el propio Jakobson, con un particular interés en el marco de los estudiosos de traductología (Vázquez-Ayora 1977; Snell-Hornby 1988; Hatim y Mason 1990; Nida 2002, entre otros). En el campo de los estudios semiológico-culturales, cabe mencionar los aportes de Iuri M. Lotman (1996; 1996a; 2000) y Peeter Torop (2000).

En el campo de la intermedialidad literaria, Claus Clüver también ha teorizado en torno a este fenómeno dando ciertas pautas para analizar cómo y qué sucede cuando se realizan estos tránsitos entre sistemas. En su artículo "On Intersemiotic Transposition" (1989), Clüver apunta que esta visión extensiva de la traducción fue posible gracias a la referida distinción terminológica de Jakobson, a partir de la que propuso que existen tres formas de interpretar un signo verbal: la traducción intralingüística, la cual consiste en la reformulación de un texto en una misma lengua; la traducción interlingüística, como la recreación de un texto en un lenguaje verbal distinto; y finalmente, la traducción intersemiótica o transmutación que, como ya se ha mencionado, se trata de la interpretación de signos verbales por medio de signos de sistemas no verbales.

Tal como sucede en la traducción interlingüística, los límites entre la adaptación y la traducción intersemiótica son difusos. En ambas prácticas y sus respectivas teorizaciones, este límite se considera un problema fundamental y se suele argumentar que, en cada caso específico, las nuevas formas que adquiere una obra participan de un *continuum* en el que los significados y las interpretaciones varían, condicionados por el contexto lingüístico, cultural e histórico en el que se producen y circulan. En el fenómeno de transposición tiene lugar una transformación compleja en la que operan los principios de selección y combinación, vinculados también a la noción de traducibilidad. En el proceso de transposición, quien interpreta deriva ciertos elementos, ya sean formales o de fondo, y los combina para significar algo nuevo, considerando los códigos específicos de cada medio o soporte.

Además de los procesos de transposición de texto a imagen, también es posible considerar bajo este fenómeno los tránsitos de imagen a texto. Algunas expresiones que se pueden analizar como traducción intersemiótica son la ecfrasis como verbalización de una representación plástica o visual y la ecfrasis musical como representación sonora de representaciones visuales o verbales (González Aktories y Artigas 2011; Robillard 2011; Bruhn 2011; Artigas 2013); la música programática como potencial

representación sonora de algo que se narra; las adaptaciones cinematográficas de obras literarias como novelas o cuentos; o la teatralización de textos, entre otras. Este tipo de traducción puede ser autónoma o complementaria. Autónoma, por ejemplo, en el caso de la adaptación cinematográfica; y complementaria, en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña algún texto. Cada una de estas formas implica complejos procesos de comunicación que pasan por lecturas y relecturas, que a su vez resultan en reelaboraciones, remediaciones, o bien, en transmedializaciones.

Dentro de las teorías de la traducción se reconoce que la correspondencia total, ya sea entre sistemas lingüísticos o semióticos, es imposible de lograr. Las decisiones que se toman están siempre atravesadas por la función o la intención de la traducción, así como por el contexto. Los vínculos entre los sistemas semióticos no son ni generalizables ni de naturaleza global. Para Torop (2000), las traducciones intersemióticas son todas especificaciones del mismo texto o de una misma obra y existen como obras de arte autosuficientes que coexisten dentro de sistemas dinámicos. Desde esta perspectiva, un mismo texto puede presentarse simultáneamente en diferentes sistemas, generando relaciones transmediales entre las distintas realizaciones.

Como ya se ha dicho, en la traducción intersemiótica ocurre un desplazamiento del significado de un sistema de signos a otro, y/o de un medio a otro; en este tránsito lo que resulta evidente es el cambio en los contextos de recepción. El acercamiento a los fenómenos de transposición complejiza el análisis entre el texto fuente y su(s) forma(s) de traducción, ya que una novela o poema presupone una inclusión en el campo de la literatura, mientras que una adaptación cinematográfica de ésta se inserta en la historia del cine. La propuesta para abordar los fenómenos de transposición es trabajar con textos y procesos específicos que permitan entretejer y extender tanto las interpretaciones como los campos de estudio. Al mismo tiempo, las lecturas o análisis de los aspectos intermediales de un texto, obra artística o incluso de un género, dependen del contexto y la intención del estudio. Cada caso supone un complejo entramado que enlaza procesos de lectura, interpretación y creación, el cual involucra no sólo a los creadores, sino también a los lectores y receptores, quienes a su vez pueden resultar generadores de un nuevo discurso creativo. Los estudios de traducción y adaptación son, de hecho, un muy fértil campo de estudio de obras artísticas, especialmente en un contexto de superproducción de objetos culturales en múltiples medios (Leitch 2017).

Pensemos en el caso de la dramaturgia, en donde es posible encontrar incontables reescrituras, adaptaciones y montajes. O bien, las múltiples reescrituras de la mitología clásica presentes a lo largo de la historia. Por ejemplo, el mito de Orfeo y Eurídice, que cuenta con múltiples representaciones en los lienzos de Peter Paul Rubens (1577-1640), Edward Poynter (1936-1919) y Odilon Redon (1940-1916), entre otros; cada una en consonancia con los valores pictóricos de cada época y autor. Este mito también cuenta con interpretaciones cinematográficas como *Black Orpheus* (1959) de Marcel Camus o la *Trilogía órfica* (1950) de Jean Cocteau, en la que el autor usa el lenguaje audiovisual para retomar ciertos símbolos clásicos y los mezcla con objetos modernos que le permiten articular sus propias concepciones de lo poético; en un doble proceso de referencia, en el álbum y los videos musicales *Reflektor* de la banda canadiense Arcade Fire hay menciones explícitas e implícitas al mito de Orfeo, con sus varias iteraciones históricas, y a la película de Camus. Algo similar ocurre con el mito de Salomé, cuyas reescrituras y transmedializaciones han sido estudiadas y claramente explicadas por Luz Aurora Pimentel (2012). De este modo vemos cómo toda traducción tiene un carácter transitorio y provisional: en cada obra se retoman de forma distinta los temas, personajes, gestos y símbolos, proponiendo distintos niveles de intertextualidad entre cada una, pero siempre en relación con el asunto, trama, tema o mito del que parten.

Ejemplos

Un ejemplo notable de una concepción y práctica amplia de traducción en el siglo xx es la noción de "transcreación" del poeta, ensayista y traductor brasileño Haroldo de Campos (1929-2003). Más allá de ser un procedimiento, sintetiza toda una apuesta teórico-poética que surge desde el *élan vital*, es decir, del impulso o voluntad vital de crear, que se dirige hacia un flujo polidimensional del lenguaje verbivocovisual. El neologismo de "transcreación", con el que se sostiene que toda traducción es una creación y que "mientras más lleno de dificultades esté un texto, será más recreable, más seductor como posibilidad abierta de recreación", ofrece un paradigma en la integración de la poesía con la semiótica y la teoría literaria. Su labor poética se sitúa en diálogo con las propuestas de Roman Jakobson, pero también de Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, y e.e. cummings, autores a quienes estudió, tradujo y sobre los que también escribió. Como menciona Andrés Fisher, su traductor al español del libro *entremilenios* (2013), la vocación de entrecruzamiento entre disciplinas se extiende también desde y hacia lo

gráfico en poemas clasificados como "pinturas escritas", en este y otros conjuntos de poemas, se "transcrean" las obras de pintores como Luiz Sacilotto, Gershon Knispel y Iole de Freitas. Dentro de esta serie puede mencionarse el poema "una tirada de dados de monet", en el que mediante una serie de juegos sinestésicos la transcreación se logra al interior de la construcción poética que genera un puente entre Mallarmé y Monet como dos autores que se ven relacionados al transfigurar los lenguajes de sus disciplinas.

Existen otros casos cuyo espacio de enunciación no es la literatura, pero en los que es posible identificar estos procesos de tránsito y extensión hacia lo literario o lo lingüístico. Uno de ellos, en el campo del arte conceptual, es *One and Three Chairs* del artista norteamericano Joseph Kosuth (1945), perteneciente al movimiento de *Art and Language*. Esta pieza consiste en presentar una silla de madera, una impresión de una definición de diccionario de la palabra 'silla' y una fotografía de la misma silla en tamaño real, es decir, lo que vemos al mismo tiempo es un objeto traducido a su representación verbal y a su representación visual. El interés de la pieza, inspirada en los *readymades* de Marcel Duchamp, consiste en el juego semiológico de presentar el objeto y sus representaciones —en lenguaje verbal por un lado y lenguaje gráfico por el otro— como una misma cosa. En la yuxtaposición de los lenguajes está el guiño que apunta a esa identidad compartida, sin que uno de los tres elementos tenga preponderancia o un papel jerárquico sobre los demás. Se trata, además, en esta triple representación por demás tautológica, de plantear a partir de elementos simples y ordinarios de la vida diaria —hay variantes de estas piezas al usar otros objetos como paraguas, plantas, etc.— un problema filosófico, cognitivo y lingüístico: ¿cómo conocemos el mundo?, ¿a partir de la palabra, de su concepto o imagen o de la cosa misma?

En otros casos, la propia práctica artística se concibe como una práctica de la traducción en la que no siempre intervienen textos literarios, por ejemplo, las artistas mexicanas Verónica Gerber Bicecci (1981-) y Tania Candiani (1974-) asumen así sus prácticas. La obra de Verónica Gerber, quien se reconoce como artista gráfica que escribe, ofrece distintos ejemplos en los que la traducción opera del texto a la imagen o viceversa, así como distintas configuraciones de ida y vuelta. En tres distintas series de dibujos propone traducciones visuales a partir de textos relacionados con el silencio y con diferentes procedimientos de lectura y traducción que resultan en composiciones

diagramáticas. *La significación del silencio* (2016) es una serie de dibujos a modo de radiografía de las pausas incluidas en el ensayo del filósofo Luis Villoro publicado bajo el mismo título. Cada signo de puntuación da “la pauta para imaginar el mecanismo del silencio, ese lenguaje negativo que se construye de manera invisible en todo texto”. De igual forma, las traducciones visuales de la serie *Diagramas de silencio* (2018) tienen como punto de partida una breve antología de poemas sobre el silencio de autores tan disímbolos como Emily Dickinson, Lucian Blaga, Samuel Beckett, José Ángel Valente, Radamés Molina y Eugen Gomringer. En este proceso de relectura cada signo de puntuación y la palabra “silencio” funcionan como el centro de una circunferencia y cada poema se traduce en un diagrama que deja ver “el silencio detrás el silencio o el silencio como forma de lectura”. Por su parte, *La estética del silencio* (2019) consiste en una radiografía de pausas a partir del ensayo del mismo título de Susan Sontag. Gerber compuso una partitura con cada signo de puntuación presente en el texto de Sontag como una propuesta para leer desde el lado negativo de la escritura.

También en Candiani la traducción (y su respectivo proceso de transposición intersemiótica) se presenta como un tema fundamental a lo largo de su obra, operando a menudo entre diversos sistemas de representación con la reconstrucción o reinterpretación de tecnologías del pasado para articular relecturas en el presente. Algunas de sus instalaciones consisten en máquinas que traducen de un sistema gráfico a uno sonoro, por ejemplo, para *Engraving sound* (2015) grabó en cobre ocho ilustraciones del libro *Utriusque Cosmi* de Robert Fludd (1574-1637). Las placas se utilizaron para diseñar una máquina que leyera los surcos del grabado como ondas de sonido que se emiten a través de sintetizadores análogos. De este modo, se añade otro nivel o interpretante posible: las máquinas programadas para descifrar códigos que previamente estableció algún humano.

Ana Cecilia Medina Arias
María Andrea Giovine Yáñez

Referencias citadas

Artigas Albarelli, Irene. 2013. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Pública Crítica 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.

Bruhn, Siglind. 2011. "Reflexiones sobre ecfrasis musical". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, 51–66. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Clüver, Claus. 1989. "On Intersemiotic Transposition". *Poetics Today* 10: 55–90.

González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli, eds. 2011. *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Hatim, Basil e Ian Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. London: Longman.

Jakobson, Roman. 1984. "Los aspectos lingüísticos de la traducción". En *Ensayos de lingüística general*, traducido por Josep M. Pujol y Jem Cabanes, 67–78. Barcelona: Ariel.

Leitch, Thomas, ed. 2017. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press. 10.1093/oxfordhb/9780199331000.001.0001.

Lotman, Iuri M. 1993. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". Traducido por Desiderio Navarro. Escritos. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9: 15–20.

———. 1996a. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Editado por Desiderio Navarro. Traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València.

———. 1996b. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Editado por Desiderio Navarro. Traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València.

———. 2000. *La semiosfera II. Semiótica de las artes y de la cultura*. Editado por Desiderio Navarro. Traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València.

Nida, Eugene A. 2002. *Contexts in Translating*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Pimentel, Luz Aurora. 2012. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Robillard, Valerie. 2011. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, traducido por Rocío Saucedo Dimas, 27–50. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
Torop, Peeter. 2000. "Intersemiosis and Intersemiotic Translation". *European Journal for Semiotic Studies* 12: 71–100.
Vázquez-Ayora, Gerardo. 1977. *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Georgetown: Georgetown University Press.
Vinelli, Elena. 2009. "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna". http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17520.

materialidad

Es común que al hablar de materialidad de los textos o de las obras artísticas se piense en los elementos físicos que las componen. El papel, la tinta e incluso las palabras en el caso de la literatura; los materiales pictóricos, escultóricos o de otro tipo en el caso de las artes visuales. Es común también que ante este tipo de obras se opongan las materialidades presuntamente inmateriales de textos virtuales y digitales. Esto indica que se piensa el mundo digital como uno carente de materialidad física, casi evanescente. Sin embargo, las consideraciones críticas sobre la materialidad de los textos y las obras artísticas nos obligan deshacer el falso binarismo entre materialidad e inmaterialidad, entre dimensión física y dimensión semiótica. Estas consideraciones parten de una definición renovada de la materialidad que, aunque utiliza conceptos previamente conocidos, propone un enfoque más amplio. La materialidad de los medios de comunicación es un concepto que se ha desarrollado durante los últimos años (véase Brown 2010b). No porque antes no se utilizara o no se estudiara —de hecho, ha tenido varias vidas y sobrevidas—, sino porque la definición que recuperamos en este manual se debe a la reciente problematización relacionada con las reflexiones sobre los medios digitales y su aparente proceso de desmaterialización (Brown 2010b, 51–55).

La definición de materialidad que proponemos para este manual no considera solamente la dimensión física de los objetos, sino también las relaciones de uso e interpretación que éste produce (Hayles 2002; 2004; Hayles y Pressman 2013a; Brown 2010a; 2010b). Esto es, la materialidad de los objetos textuales se da a partir de “la interacción entre las características físicas de un texto y sus estrategias significantes” (Hayles 2004, 72). Por ende, la materialidad no es el conjunto inerte de propiedades físicas de un objeto, sino “una cualidad dinámica que emerge de entre el texto como un

artefacto físico, su contenido conceptual y las actividades interpretativas de lectores y escritores" (Hayles 2004, 72). Si la materialidad son las interacciones entre los elementos físicos, tecnológicos, semióticos y las acciones interpretativas, la materialidad de los medios digitales es relativa a la de los medios analógicos, pero se distribuye en una mayor cantidad de capas de interacción. Lo que vemos en la pantalla de una computadora, por ejemplo, es el resultado de interacciones en las interfaces de uso y procesamiento que están implicadas para permitir que los gráficos y el texto aparezcan en la pantalla, pero que en sí mismas no podemos ver. Se trata de otra escritura codificada: la de la programación, que permanece oculta.

Para establecer una trayectoria más accesible del concepto de materialidad y sus variaciones proponemos una división entre tres tipos de materialidades: la de la comunicación, la de la textualidad y la de sus formas extendidas. Por supuesto, la distinción entre ellas es el resultado de una decisión metodológica y pedagógica más que de una diferencia absoluta, pues con frecuencia se cruzan y se superponen. Los enfoques y trayectorias en el estudio de las materialidades son una consecuencia de las distintas disciplinas que se han encargado de ello, cada una desde su campo y con sus herramientas. Quien lea este manual podrá complementar las genealogías críticas aquí propuestas con las de su propia disciplina o con las de sus propias intuiciones.

Materialidades de la comunicación

Los estudios sobre materialidades de la comunicación se han desarrollado como parte de los estudios dedicados a la cultura en los medios masivos de comunicación. Es posible identificar en ellas campos disciplinares que se ocupan, por ejemplo, de la relación entre medios masivos y prácticas culturales e ideológicas (Martín-Barbero 2010; Mattelart y Mattelart 1992; Verón 2001), como el uso de obras audiovisuales para la reproducción de hegemonía política; entre tipos de públicos y sus formaciones (Warner 2002), como la construcción de una esfera pública entre disidentes sexuales; y entre géneros discursivos dentro de los medios, como la preponderancia de las comedias románticas en cine y televisión contemporáneos, etc.

El estudio de la materialidad de los medios de comunicación difiere de la crítica que se enfoca exclusivamente en su dimensión tecnológica o en la ideológica. El estudio de los medios de comunicación, a partir de su materialidad, conjunta todas las dimensiones pues no se enfoca en los elementos separados, ni ve la materialidad como

la suma de elementos, sino como la compleja red de interacciones entre el circuito comunicativo (dimensión semiótica), sus implicaciones sociales (dimensión ideológica y pragmática), el soporte que lo permite (dimensión tecnológica) y la percepción que produce (dimensión estética).

Tanto los trabajos de Friederich Kittler como de Hans Ulrich Gumbrecht son señeros en el estudio de la materialidad de los medios de comunicación; ambos pertenecen a lo que podríamos denominar un momento poshermenéutico de las humanidades. Del primero, destacan *Discourse Networks 1800-1900* (2007), en el que analiza los discursos literarios no desde géneros, formas o significados, sino como medios que almacenan, procesan y transmiten datos, es decir, como medios en relación con otros medios, y *Gramophone, Film, Typewriter* (2006), en el que analiza el valor cultural de cada medio como productor de discursos y modos de percibir específicos, a su vez relacionados con otros modos de percepción. En español es posible leer *La verdad del mundo técnico*, una compilación de sus artículos sobre medios, mediaciones e interpretación (Kittler 2018).

De Gumbrecht, destacan el libro colectivo *Materialities of Communication* (1994), coeditado con K. Ludwig Pfeiffer, y su conocido *Producción de presencia* (2005), en el que propone el concepto homónimo, y que es la dimensión material de los objetos estéticos que no puede ser comprendida como parte de un sistema semiótico. Para Gumbrecht, la presencia es el efecto físico que un objeto artístico produce y que no puede ser comunicado por medios textuales, aunque pueda provenir de ellos y de la disposición sensible de sus elementos (2012). En lugar de interpretar —es decir, de someter una obra artística, incluso una obra textual a un código superior que resignifique el contenido y forma de la obra—, Gumbrecht propone estudiar los efectos físicos que esta produce: emociones, sensaciones de proximidad, lejanía, repulsión, etc. La materialidad es, entonces, la dimensión de la obra que se resiste a la lectura puramente hermenéutica, es decir, a la interpretación. Se podría decir que la obra de Walter Benjamin dedicada al cine y a la reproducción técnica participa del mismo enfoque (2012); por ello no es extraña la impronta de la obra de éste en la de Gumbrecht (2003).

La materialidad de los medios de comunicación también se ha problematizado a partir del concepto de *embodiment* —cuya traducción resulta en un debate que no es aquí el lugar para profundizar, aunque, puede entenderse como *encarnación* o *acuerpamiento* (Bardet 2018; Hansen 2000)—, desarrollado en este sentido por N. Katherine Hayles (2010). Para ella, la distinción entre información y materialidad es consecuencia de la

separación cartesiana entre mente y cuerpo, por lo que el estudio de la materialidad y del cuerpo se sitúa entre dos polaridades: el cuerpo como construcción social y las experiencias singulares del *embodiment*, o entre inscripción e incorporación (2010, 245). Dentro de la primera, el cuerpo es el efecto de una textualidad social, por ello, en las obras literarias, el cambio en las marcas textuales asociadas con la corporalidad produce a su vez un performance singular; el texto deviene cuerpo distinto, por ejemplo, en la poesía de la disidencia sexual de Pedro Lemebel. Dentro de la segunda, el cuerpo existe como materialidad orgánica y eso es lo que produce una textualidad; las circunstancias del cuerpo contribuirán a generar materialidades textuales singulares, es decir, textos incorporados/encarnados. Por ejemplo, los sobres y papeles sueltos que Emily Dickinson utilizó para escribir numerosos poemas que dialogan con la materialidad de los soportes (véase Emerson 2014).

Materialidades de la textualidad

Además de su trabajo sobre las materialidades del *embodiment*, Hayles ha propuesto métodos de análisis de la materialidad textual, por ejemplo, la definición citada en la introducción de esta entrada sobre la materialidad como un conjunto de interacciones. Para Hayles es fundamental el análisis de éstas y no el de los elementos disociados. En su libro *Writing Machines* propuso el concepto *metáfora material* (2002, 21–24) para comprender los artefactos cuyas propiedades físicas y usos históricos estructuran nuestras interacciones con ellos de maneras tanto evidentes como sutiles. Junto con Jessica Pressman, Hayles compiló además el volumen *Comparative Textual Media*, en el que ambas desarrollan una crítica comparativa que permite reconocer las propiedades materiales y las trayectorias históricas de los medios textuales, es decir, de los medios que históricamente han sido usados para comunicar información de tipo verbal (2013b). Hayles y Pressman plantean estudiar las relaciones entre medio textual, significación e interacción social desde la comparatística de medios textuales, que está basada en la atención prestada a las dimensiones sociales y tecnológicas de los medios textuales, en lugar de sólo a la semiótica. La *Comparative Textual Media* (o “comparatística de medios textuales” en español) permite distinguir, por ejemplo, entre las dos existencias de un mismo texto en soportes distintos y analizar sus diferencias comunicativas. Esta perspectiva parte de la superación del binarismo tradicional entre soporte físico y texto, al tiempo que considera la mutua determinación entre la dimensión textual y la dimensión

medial de los objetos. Medios específicos poseen capacidades específicas, pero éstas sólo existen en la medida en la que son portadoras de texto; al mismo tiempo, cada texto es interpretado a partir de las condiciones mediales en las que es comunicado como tal.

Si bien la obra de Hayles resulta central en el análisis de la materialidad textual, es posible reconocer antecedentes relevantes para ello. En literatura, una primera aproximación a la materialidad, aunque en un sentido más limitado que el planteado aquí, se debe al enfoque fenomenológico de la teoría literaria. Roman Ingarden consideró que la materialidad de la literatura residía en el estrato fónico del lenguaje, pero negó que existiera en la escritura (1998). Su postura, aunque sugerente, parte de la consideración del sonido como el estrato físico elemental del lenguaje humano y de la escritura como una representación del habla, un suplemento subordinado al habla presuntamente original. Esta jerarquía de ideas es lo que Derrida denominó *fonocentrismo* y contra lo que escribió una parte importante de su obra, que también puede considerarse un antecedente fundamental para el estudio de las materialidades textuales (véanse Derrida 1989a; 1989b; 1996; 1997).

Por su parte, Donald F. McKenzie propuso en su libro *Bibliografía y sociología de los textos* (2005) una aproximación a las relaciones entre las circunstancias sociales y tecnológicas de producción de textos y las prácticas interpretativas que estas permiten. Para McKenzie, los estudios literarios debían basarse lo mismo en el conocimiento de las condiciones de producción textual —materiales, tecnologías de archivación— que en el análisis del tipo de conocimiento y discurso que los textos provocaban —moral, literario, etc. La separación entre los estudios sobre la producción, la bibliografía, y sobre el sentido, la crítica literaria, ha conducido a un desconocimiento de la complejidad en la que las obras existían realmente, y, por lo tanto, a la construcción de un conocimiento sesgado. Contrario a los métodos textocéntricos de la nueva crítica estadounidense, McKenzie estudiaba las obras literarias a partir de la cualidad expresiva de los materiales y las técnicas de impresión. Sin recurrir explícitamente al concepto de materialidad, complejiza el estudio de las obras literarias.

En un sentido similar, Jerome McGann (1991; 2001) consideró que la noción de textualidad debía ser estudiada de modo más amplio para contemplar no solamente los elementos verbales, sino también los elementos gráficos tales como la disposición del texto en la página, la tipografía, etc. Aunque McGann mantenía el estudio de estos elementos exclusivamente como parte del proceso de significación de la obra —lo

que lo distingue del giro poshermenéutico—, este no se realizaba solamente a partir de los códigos verbales sino de otro tipo de códigos, denominados bibliográficos, que contribuyen a la constitución del sentido.

Mediante una propuesta que combina enfoques de diversos autores mencionados, críticos y críticas han desarrollado en los últimos años trabajos muy sugerentes en los que los estudios bibliográficos se combinan con los de crítica literaria y textual y con otros sobre textualidades digitales. Estas obras no necesariamente plantean problemas de carácter teórico general, pero inevitablemente desarrollan métodos de trabajo que integran perspectivas y problemas dirigidos al estudio de las materialidades textuales. Algunas obras se enfocan en elementos específicos de la materialidad como la página (Mak 2011) o en los límites del libro y en las formas materiales no librescas (Gitelman 2014; Emerson 2014; Ludovico 2013; Epplin 2016).

Las aproximaciones a la materialidad textual no suceden exclusivamente a partir de las relaciones con textualidades analógicas en contraposición a las digitales sino también en el estudio de obras de arte verbales fuera de los marcos de la modernidad y el Modernismo occidental. En relación con el estudio de las obras literarias de la Edad Media y la modernidad temprana, Siegfried Wenzel ha propuesto denominar "filología materialista" al estudio de las obras textuales a partir de las condiciones tecnológicas y sociales que las originan, es decir, entender al manuscrito como un artefacto histórico (Wenzel y Nichols 1996). Es posible extender esta conceptualización a los impresos tempranos, los pliegos sueltos, cancioneros e incluso a los procesos de producción y publicación de obras literarias contemporáneas (Higashi 2018).

Es posible, finalmente, pensar en otras obras cuyo interés en las relaciones entre textualidad, sociología e ideología puedan ser vistas como antecedentes o metodologías alternativas al estudio de la materialidad textual, aun cuando no la definan propiamente. Es particularmente importante para nuestro contexto traer a cuenta los trabajos sobre la oralidad y la escritura como zonas de disputa en los procesos históricos de América Latina; por ejemplo, las obras de Ángel Rama (2009) y Antonio Cornejo Polar (2003). En el caso del primero, sobre las relaciones entre escritura —como práctica letrada y como saber técnico— y dominación durante la historia de Hispanoamérica en *La ciudad letrada*. No es fortuito que Rama concluya su obra con un comentario sobre los grafitis como la apropiación de la escritura por las clases populares. En el caso del segundo, resulta pertinente pensar su estudio de las tradiciones orales como parte de la

historia cultural del continente, así como la oposición técnica y política entre oralidad y escritura, que se simboliza puntualmente en la conocida anécdota de Cajamarca y el papel del libro en tanto objeto en las narraciones de la derrota del imperio inca por parte del ejército español. Ambas obras demuestran que el estudio de la materialidad va mucho más allá del estudio de las características físicas de los libros y optan por poner el foco en las relaciones entre textualidad, sociología e ideología.

Materialidades extendidas

No es extraño que los desafíos más relevantes a los conceptos de materialidad y textualidad provengan de los límites de la literatura del siglo xx —fue esta la que acompañó el desarrollo de la semiótica como disciplina centrada en el texto y la interpretación. En los albores de la modernidad literaria se encuentran modos distintos de comprender las obras de arte literario, su producción y su circulación. Estos modos, que podemos llamar no tradicionales, pero que en realidad son más frecuentes que la presencia pura del texto, obligan a considerar la dimensión sensible de la textualidad en su sentido más amplio, a fin de incluir no sólo la codificación textual de las obras sino también ilustraciones, marcas de procesos de producción material, autorías colectivas, etc. Cuando asomamos la vista a las obras culturales que no existen exclusivamente en los libros y la imprenta, observamos que en las sociedades en las que la oralidad es todavía modelo dominante de transmisión y producción cultural, debemos considerar tanto el texto, como el performance, la transmisión, la memoria, la ritualidad, etc. Es decir, en estos casos la materialidad se vincula a la memoria colectiva y la ritualización como las dimensiones tecnológicas en las que perviven las obras. Incluso es posible comprender las dimensiones corporales y afectivas de las obras para problematizar la lectura como una práctica social (Littau 2008), o los valores artísticos que posee la materialidad textual cuando se le considera como materialidad y no como mero soporte (Gilbert 2016).

En un sentido semejante, la existencia de las textualidades digitales y de las obras artísticas que se alejan de los modelos objetuales del arte nos obliga a considerar un concepto que podemos denominar materialidades extendidas. Estas materialidades no son esencialmente distintas de las anteriores, considerando que lo que hemos presentado nos permite identificar las múltiples dimensiones de la materialidad. La diferencia fundamental es que en estos casos la extensión de la materialidad es evidente y es parte del fenómeno artístico en sí. El estudio de los objetos digitales se ha alejado de la

tendencia a considerarlos como objetos inmateriales; es cada vez más frecuente pensar en las dimensiones tecnológicas y simbólicas de la digitalidad como dos caras de la misma moneda. Así, por ejemplo, se han estudiado las materialidades a partir de la ecología de tecnologías que las forman (Scolari 2015); también las modificaciones en la textualidad digital y sus particularidades (Vandendorpe 2009).

No son pocas las obras electrónicas que están basadas en extrañamientos o desautomatizaciones de los códigos y de la interacción con los elementos aparentemente invisibles que los soportan. La materialidad de estas obras no está completamente situada entre las propiedades físicas o infraestructurales de los soportes, pero tampoco en la pura codificación, sino en la red de relaciones que las permiten. Se trata de objetos relacionales que hacen de esta red de relaciones parte de su efecto estético.

Ejemplos

Entre hoja y pantalla (2019; or. *Between Page and Screen*, 2012) de la escritora y académica Amaranth Borsuk (1980-) y del diseñador informático Brad Bouse, traducción del colectivo lleom. Este es una de las obras que sirven como ejemplo para numerosas entradas de este manual, no sólo por la diversidad de conceptos y problemas que pone en juego, sino también por la habilidad artística con la que lo hace. La obra consiste en un libro que contiene una serie de códigos legibles para la computadora; luego de entrar a la página betweenpageandscreen.com los códigos se colocan frente a la cámara de la computadora que a cambio nos devuelve poemas “flotantes” en la pantalla —textos cinéticos que parecen poemas visuales, así como escritos en formato más tradicional—, y que son cartas amorosas entre los personajes de la obra, *H y P*, hoja y pantalla, respectivamente. De acuerdo con el término propuesto por Florian Cramer (2015), se trata de una obra post-digital, puesto que su materialidad no existe solamente en la tecnología impresa, ni sólo en la digital, sino en la interacción entre ambas. Dado que además el lector cumple con una función de operador del libro frente a la pantalla, la materialidad también lo incluye en una dimensión más física que la de sólo ser un interpretante (entendido según lo presentado en la entrada de traducción) de los textos. Algunos poemas incluidos en el libro hacen referencia al origen etimológico de las palabras y a la historia de los sistemas de comunicación, con lo que la materialidad incluye también la dimensión sociohistórica de las prácticas comunicativas.

La imaginación pública (2017) de Cristina Rivera Garza (1964-). Se trata de un libro de poemas impreso en forma tradicional. Su materialidad explícita no es distinta de la de otros libros semejantes; sin embargo, los procedimientos de escritura de los poemas se basan en la materialidad extendida: máquinas de escritura automática, buscadores web, etc. El libro está dividido en tres apartados: el primero consiste en poemas escritos a partir de definiciones tomadas de Wikipedia de enfermedades que la autora padeció en un lapso previo; cada poema es el resultado de una interacción significante entre la obra colectiva en internet que es Wikipedia, el cuerpo y la memoria del cuerpo de la autora y el poema como artificio literario. El segundo consiste en poemas derivados de los textos producidos en la mezcladora textual Lazarus Corporation a partir de reducciones por borradura de los cuentos "Caso clínico" de Guadalupe Dueñas y del libro *Cunt Ups* de Doddie Bellamy; la materialidad implica tanto los resultados como el proceso, los textos originales y la máquina alojada en Internet. El tercero consiste en poemas que incluyen una serie interna llamada "Telegrama para dos increíblemente fugitivas", la cual replica la escritura de las comunicaciones telegráficas. De ahí que la materialidad integra los poemas, al igual que las referencias a la comunicación telegráfica y su peculiar estilo condicionado por la tecnología.

Blanco (1967) de Octavio Paz (1914-1998) es un poema extenso propio de la tradición hispanoamericana que fue escrito durante la estancia de su autor como embajador en la India. El poema está divido en varias voces que se complementan o que pueden leerse por separado y que están dispuestas en tres columnas con colores distintos; además, el texto aparece impreso en una tira vertical que se despliega a manera de acordeón y al plegarse se ajusta al formato del libro por las tapas que lo contienen y la caja en la que se guarda. El poema fue pensado para publicarse con tales características materiales por el propio poeta, por lo que la forma editorial es parte del sentido, como queda asentado en sus cartas con el editor Joaquín Díez-Canedo. El poema fue incluido posteriormente en las obras completas del autor, con una disposición de página horizontal dentro del libro, sin los colores y sin la continuidad del pliego, pero en lugar de eso incluyó una presentación y una serie de instrucciones que pretendían asegurar la lectura cercana a la metáfora material original. En 2011, el gobierno de México lanzó una versión digital del poema mediante un programa ejecutable en el que el texto se desplazaba por la pantalla mientras la lectura en voz alta a cargo de varias

voces se sucedían y acompañaban el texto. Cada una de las existencias del poema puede analizarse como un tecnotexto específico, con distintas implicaciones en la lectura y en el proceso de interpretación, cada una también nos permite identificar las condiciones tecnológicas de producción editorial de su momento.

Otro ejemplo lo constituyen los libros de la Eloísa Cartonera, una editorial fundada 2002 en medio de la crisis económica de Argentina, por el poeta Washington Cucurto (1973-), junto con el diseñador Javier Barilaro y otros escritores y artistas. Los libros publicados tienen un diseño de página semejante a otros libros de poesía, con la particularidad de que están empastados entre cartones que la editorial compra a los vendedores de cartón ('cartoneros' en argentino, 'pepenadores' en mexicano) a precios mayores de lo usual, y que son pintados de manera artesanal por quienes se suman a la editorial, incluyendo algunos vendedores de cartón. Los autores vivos que publican en la editorial ceden sus derechos para la producción de los libros como parte del trabajo solidario. Cada uno de los libros es distinto al otro, pues su manufactura es enteramente artesanal, pero todos poseen una materialidad centrada en el trabajo solidario y colectivo de la empresa (y en su consecuente perfil político) que incide en la lectura y circulación de los textos.

Un último ejemplo de las distintas dimensiones que adoptan las materialidades literarias está en la iniciativa Bordando por la Paz y la Memoria "Una víctima, un pañuelo". Esta iniciativa colectiva surgió en 2011 en el contexto de las protestas contra la llamada "guerra contra el narcotráfico" emprendida durante el gobierno de Felipe Calderón. Sin que haya un padrón exacto de participantes ni de obras realizadas, la iniciativa consiste en telas bordadas con los datos de personas asesinadas, reunidas en el sitio web *Menos días aquí*, en donde contadores anónimos registraban los nombres de estas personas enfatizando los datos de la persona fallecida más que "el calibre de las balas", como se lee en el manifiesto. La materialidad de la obra se extiende entre la recopilación de estos datos mediante el trabajo colectivo anónimo en el sitio web, el trabajo de bordado que sucede colectivamente en las plazas en las que luego se exhiben las telas a modo de tendedero, y el proceso de documentación mediante fotografías. La dimensión semiótica de los textos es parca, puesto que no son mostrados para ser interpretados; la dimensión social de las obras resulta, sin embargo, más profunda,

puesto que no sólo incluye las interacciones sociales solidarias para realizarlas. Dado que el bordado es una técnica artística que se materializa en un tejido entendido como texto y que está históricamente asociado a labores femeninas y al espacio doméstico, la materialidad de las obras incluye también un desplazamiento que impacta en la dimensión social de la tecnología textual.

Roberto Cruz Arzabal

Referencias citadas

Bardet, Marie. 2018. "'Saberes gestuales': epistemologías, estéticas y políticas de un 'cuerpo danzante'". *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 60: 13–28.

Benjamin, Walter. 2012. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Brown, Bill. 2010a. "Introduction: Textual Materialism". PMLA 125: 24–28.

———. 2010b. "Materiality". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T Mitchell y Mark B. N. Hansen, 49–63. Chicago: University of Chicago Press.

Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Vol. 3. Obras completas de Antonio Cornejo Polar. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Cramer, Florian. 2015. "What is 'Post-digital'?" En *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, editado por Michael Dieter y David M. Berry, 12–26. London: Palgrave Macmillan.

Derrida, Jacques. 1989a. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Vol. 38. Pensamiento crítico/ pensamiento utópico. Madrid: Anthropos.

———. 1989b. *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra.

———. 1996. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta.

———. 1997. *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Epplin, Craig. 2016. *Late Book Culture in Argentina*. London: Bloomsbury Academic.

Gilbert, Annette, ed. 2016. *Publishing as Artistic Practice*. New York: Sternberg Press.

Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich. 2005. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Traducido por Aldo Mazzuchelli. México: Universidad Iberoamericana.

———. 2012. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Traducido por Erik Butler. Stanford: Stanford University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich y Michael Marrinan, eds. 2003. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

Gumbrecht, Hans Ulrich y K. Ludwig Pfeiffer, eds. 1994. *Materialities of Communication*. Traducido por William Whobrey. Stanford: Stanford University Press.

Hansen, Mark B. N. 2000. *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The mit Press.
———. 2004. “Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis”. *Poetics Today* 25 (1): 67–90. https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67.
———. 2010. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics*, Literature and Informatics. Chicago: University of Chicago Press.
Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. 2013a. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
———. 2013b. “Introduction. Making Critique: A Media Framework”. En *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, viii–xxxiii. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Higashi, Alejandro. 2018. “Leer para aprender”. Academia Mexicana de La Lengua. el 13 de marzo de 2018. https://www.academia.org.mx/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=6648&Itemid=753
Ingarden, Roman. 1998. *La obra de arte literaria*. Traducido por Gerald Nyenhuis. Pensamiento. México: Taurus; Universidad Iberoamericana.
Kittler, Friedrich A. 2006. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
———. 2007. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
———. 2018. *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Traducido por Ana Amieva Tamarit. México: Fondo de Cultura Económica.
Littau, Karin. 2008. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
Ludovico, Alessandro. 2013. *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopee.
Mak, Bonnie. 2011. *How the Page Matters*. Toronto: University of Toronto Press.
Martín-Barbero, Jesús. 2010. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. 1992. *Rethinking Media Theory. Signposts and New Directions*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
McGann, Jerome. 2001. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan.
McGann, Jerome J. 1991. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
McKenzie, Donald F. 2005. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducido por Fernando Bouza. Madrid: Akal.
Rama, Ángel. 2009. *La ciudad letrada*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
Scolari, Carlos Alberto. 2015. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa.
Vandendorpe, Christian. 2009. *From Papyrus to Hypertext. Toward the Universal Digital Library*. Traducido por Phyllis Aronoff y Howard Scott. Urbana: University of Illinois Press.

Verón, Eliseo. 2001. *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.
Warner, Michael. 2002. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
Wenzel, Siegfried y Stephen G. Nichols, eds. 1996. *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

escritura e inscripción

La escritura es el medio de comunicación humana que representa el lenguaje a partir de un uso convencional de signos gráficos. La escritura es así, en abstracto, un proceso semiótico que involucra una superficie sobre la que se hace una inscripción; sin embargo, esta definición convencional ha sido disputada por el pensador Vilém Flusser (1994), para quien la escritrua empieza en el momento mismo que se da el gesto de inscripción, un gesto que supone escarbar más que superponer. En este sentido, escritura e inscripción son dos conceptos hermanados, pero distintos. Mientras que el primero es más amplio y permite incluir otros tipos de procedimientos, el segundo es de carácter histórico y más acotado a la dimensión tecnológica más que semiótica.

Desde la escritura cuneiforme en tabletas de arcilla de las antiguas civilizaciones en Medio Oriente hasta la escritura digital mediante códigos binarios utilizada hoy en día, la escritura implica el uso de trazos codificados cuya huella, en un sentido amplio, permanece en el tiempo para que pueda ser descifrada por otros. Según los procesos de desmaterialización de la escritura, la inscripción pasa de ser un fenómeno físico a una metáfora.

El hecho de que la escritura sea tanto un medio como una práctica social ha permitido que su historia se examine desde distintas perspectivas. Una de las más habituales consiste en estudiar la escritura desde su materialidad. Bajo esta perspectiva, Christina Haas ha descrito la escritura como “lenguaje convertido en materialidad”, pues en ella convergen el mundo físico de las herramientas y los artefactos en su intersección con el mundo simbólico del lenguaje (Haas 2013, 44). A lo largo de miles de años, el hombre se ha servido para la escritura de herramientas como varitas de madera sobre la arena, punzones sobre la cera, pluma sobre el pergamino o el papel, o aun el dedo

sobre la pantalla táctil de un celular, por mencionar algunos ejemplos. Otras tecnologías como el uso de la máquina de escribir, el procesador de texto, el gramófono y la película fotográfica o de cine también tocan el terreno de la inscripción (Kittler 2006, 3). Por tanto, siguiendo a Paul Ricœur, este concepto designa en términos generales "el sentido preciso de fijación de las expresiones orales del discurso en un soporte material" (Ricœur 2013, 190).

La cuestión de la escritura se ha abordado incluso desde diversos marcos disciplinares: *a)* el filosófico, que se centra en la cuestión de cómo ésta, en tanto tecnología, se relaciona con el conocimiento y el poder (desde Platón [2014] hasta Derrida [1986]); *b)* el historiográfico, que se enfoca en la relación entre la oralidad y la escritura, y se centra en el análisis de los distintos tipos de escritura que han existido, así como en la evolución de estos sistemas (Havelock 1994; Liu, 2010; Ong 2016; Kilpatrick 2003); *c)* el semiótico, que pone la atención en la concepción verbal, visual y espacial de los signos para crear significados (Saussure 2009; Peirce 1940; McLuhan y Fiore 1988; Harris 1999) y *d)* la relación entre la escritura y la tecnología, que abre preguntas referentes a los medios de (re)producción masiva de la escritura y el habla a partir de técnicas y aparatos como la escritura manual, la imprenta, los registros electromagnéticos (shellac y acetatos), la prensa industrial y la escritura digital y posdigital (Eisenstein 1994; Kittler 2006; Flusser 1994).

La escritura está hecha a partir de componentes tanto visuales como verbales: las palabras escritas están destinadas a ser vistas y vocalizadas en el acto de lectura, como apunta W. J. T. Mitchell (2010, 47). Según este autor, el aspecto aural depende del visual, sin importar si se trata de sistemas de escritura que están compuestos de símbolos que a su vez aluden a una palabra o un concepto —los ideogramas—, o si se trata de escritura pictográfica o alfabética —en la que los símbolos representan letras que componen palabras. Esto permite reconfigurar uno de los grandes lugares comunes de la historia de la escritura, que suponía que las escrituras alfabéticas eran más sofisticadas que las pictográficas.

Haciendo un falso nexo entre escritura y "civilización", la historiografía de la escritura se centraba sobre todo en hallazgos arqueológicos de evidencia material (piedras y tabletas inscritas en sitios de excavación en Mesopotamia, Grecia y Roma, por poner un ejemplo) pero ignoraba otras formas de escritura en soportes efímeros como los textiles (piénsese en los *quipus* peruanos), la escritura corporal o sobre la

tierra, como los llamados geoglifos, que consisten en figuras dibujadas sobre planicies o laderas usando elementos del terreno.

Querer abordar la historia de la escritura mediante una línea del tiempo que va de los jeroglíficos a los pictogramas y de ahí a la escritura alfabética representa un obstáculo para entender las relaciones entre la escritura, la visualidad y el lenguaje. La etimología de la palabra "jeroglifo", formada por las raíces griegas *hieros* (ἱερός, sagrado) y *glyphein* (γλύφειν, excavar, grabar) remite al carácter sagrado que tenía la escritura. Por medio de la "alfabetización" escritural, la preservación de la memoria era tarea de unos cuantos iniciados: sacerdotes, miembros de la realeza y escribas.

En sus variadas formas, la escritura ha sido sujeto de interés de artistas y escritores de numerosas épocas y culturas. En el siglo xx, ésta, como forma de inscripción, interesó a artistas que la emplearon para reflexionar sobre el lenguaje y la comunicación a partir de los medios permitidos por los avances tecnológicos de la imprenta y el diseño gráfico. Las vanguardias —el Futurismo, el Dadá y el Letrismo, en particular— utilizaron la escritura como medio para reflexionar sobre los códigos lingüísticos y las estructuras sociales, políticas y culturales. Obras como *Le Soir, couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front* (publicada como *Morbidezze in agguato* en 1917 y luego reproducida con el título en francés en 1919), del futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) alentaron un uso revolucionario de la escritura como medio de expresión gráfica que reflejara el dinamismo de la modernidad: alterando el orden de lectura tradicional en Occidente (de izquierda a derecha) así como el tamaño de las letras, incluyendo imágenes, y mezclando escritura a máquina con la propia caligrafía.

En parte como herencia de las vanguardias europeas (en particular del Expresionismo y del Dadá), pero bajo la nueva estética del pop, artistas como Jasper Johns (1930-) continuaron experimentando con la visualidad de la escritura, como se puede ver en sus *Gray Alphabets* (1956). Otro ejemplo es la obra del pintor estadounidense Edwin Parker alias "Cy" Twombly (1928-2011), que alude a los gestos de la escritura y al aprendizaje de métodos caligráficos como en *Nota 1* (1967), o la del israelita Jacob El Hanami (1947-), quien desde la década de 1970 ha hecho dibujos elaborados con pluma y tinta que reinterpretan la tradición micrográfica judía, como puede verse en su *Shir-Hashirim* (1978).

En América Latina, la obra constructivista del uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949) representa uno de los ejemplos más interesantes. Torres García se apropió

de la escritura en sus primeras pinturas para representar un encuentro con la ciudad y con el espacio público a partir de la introducción de elementos como el tiempo, los números y las letras en *collages* como *El descubrimiento de sí mismo* (1917) y *Hoy* (1919). Más tarde trabajó con símbolos universales (peces, barcos, soles, lunas) haciendo una especie de escritura simbólica. Otros ejemplos latinoamericanos de trabajo con la escritura en el cruce con las artes visuales son, en Argentina, los cuadernos de Mirtha Dermisache (1940-2012), y en México, el *Poema plástico* (1953) de Mathias Goeritz (1915-1990), las cartas a Fritz Lang y a Joseph Conrad en la serie *Correspondencias* (2009) de Vicente Rojo (1930-2021). En la actualidad, algunos artistas que siguen trabajando con la escritura la han explorando en lo digital y posdigital, así como materialidades residuales que adquieren una segunda vida artística. Entre ellos pueden mencionarse los anuncios LED de Jenny Holzer (1950-) y los bordados de Tracey Emin (1963-), entre otros.

Tecnologías de la escritura

Frente al lenguaje oral, que ha sido siempre la forma privilegiada de comunicación humana, las tecnologías de la escritura permiten fijar el conocimiento en la memoria cultural de las sociedades, así como el desarrollo de capacidades analíticas, críticas y creativas. Se ha demostrado que las tecnologías de la escritura inciden cognitivamente en el desarrollo de estas capacidades, aunque no siempre está claro si las innovaciones tecnológicas en la escritura trajeron consigo las transformaciones sociales o si las nuevas necesidades sociales son las que precipitan los cambios tecnológicos.

La historia de las tecnologías de la escritura está determinada por varios factores, como la competitividad en el mercado entre distintos desarrollos científicos en determinado momento histórico, su portabilidad, la resistencia o aceptación de la sociedad, su refinamiento y su uso. Es necesario dejar de lado el determinismo que implica que las tecnologías de la escritura “evolucionan”: muchas de éstas —como el *stylus* o punzón, antecedente de la pluma, o la misma imprenta— han sufrido relativamente pocos cambios desde su aparición hasta la actualidad. Pese al uso cada vez mayor de las computadoras, es difícil imaginar que estas lleguen a reemplazar completamente a la pluma y el papel.

A este respecto, Christina Haas menciona que los usuarios distinguen entre las ventajas de una y otra, incluso cuando a veces no es del todo evidente que hay una elección de una sobre otra: el hecho mismo de escribir sobre una libreta en forma

de códice implica una preferencia sobre otras herramientas que fueron utilizadas en momentos anteriores de la historia, como el punzón sobre una tableta de arcilla (Haas 2013). También N. Katherine Hayles habla no de relevo sino de coexistencia de medios y tecnologías (Hayles 2002; véanse medio y remediaciones).

La historia de las tecnologías de la escritura busca entender de qué forma éstas constriñen y permiten ciertos actos de la mente, por un lado, mientras que, por otro, indagan en cómo las culturas producen, se adaptan y son afectadas por los cambios tencológicos. Para fines prácticos, es posible agrupar el desarrollo de éstas en tres grandes bloques: tecnologías manuales, tecnologías mecánicas y tecnologías electrónicas o digitales.

En cuanto a la primera, vale mencionar que en un inicio fue posiblemente el dedo humano sumergido en sangre o en jugos vegetales utilizado contra la superficie de una roca en las cavernas o sobre la arena. Los primeros registros portables pueden datarse hace 5000 u 8000 años en Mesopotamia, China y Egipto, en grabados, pinturas o estampados sobre distintos materiales que contemplaban su permanencia. El papiro fue uno de estos, confeccionado a partir de una hierba acuática muy común en el río Nilo y en algunos lugares de la cuenca mediterránea. Se exportó en rollos a otros pueblos, como Grecia y Roma, en los que era apreciado por su ligereza y su utilidad. Sin embargo, al ser un soporte vegetal, el papiro tenía la desventaja de su fragilidad y poca durabilidad, lo que explica que sean relativamente escasos los documentos en papiro que han sobrevivido hasta el día de hoy.

El hecho de que el papiro fuera un monopolio egipcio, además de presentarse como relativamente efímero, alentó a las civilizaciones griega y romana a buscar alternativas, como el pergamino, que podía enrollarse y ser reutilizado, lo que permitió que se convirtiera en el soporte preferido de la Antigüedad y la Edad Media. En el siglo vii, el papel, que había sido mantenido como un secreto por las élites de la antigua China, empezó a popularizarse primero en los países cercanos, Corea y Japón. Llegó a Europa por vía del comercio árabe y prácticamente destituyó al pergamino.

Existen otras tecnologías manuales que surgieron al margen de la tradición Occidental de las formas de escritura. Un ejemplo son los *quipus* desarrollados en la región andina y usados por los Incas, que consisten en una serie de hilos y nudos que llevan un registro de las transacciones comerciales y cuentas del reino, y al mismo tiempo se relacionan con códigos mnemónicos que cifran aspectos históricos o religiosos. En

otros lugares de Latinoamérica, en el Caribe, se presume que también hubo formas de escritura —corporal, o en cortezas de árboles— pero que no sobrevivieron a la conquista, en la que se perdió también una gran cantidad de "libros" y códices de diversas culturas, como las de la región que ahora abarca México.

Así como fueron evolucionando los soportes de la escritura, el *stylus* también sufrió cambios a lo largo de su historia: al mismo tiempo de ser un simple punzón para escribir en la arcilla, adquirió paulatinamente mejoras, como cañas talladas o cortes para retener tinta. Alrededor del año 500 d.C. se descubrió que podían usarse para este fin las plumas de las aves. En el siglo xviii el diseño de la pluma de ave se trasladó a artefactos metálicos que permitieron una mayor durabilidad. En 1883 el inventor Lewis Edson Waterman desarrolló la primera pluma fuente y unos años más tarde se inventó el bolígrafo, que orginalmente sólo servía para hacer marcas en superficies rugosas. Fue hasta la década de 1950 cuando se popularizó el bolígrafo gracias al francés Marcel Bich, quien introdujo al mercado lo que hoy conocemos como pluma *Bic* en 1950 (Gabrial 2001, 25).

Por su parte, el lápiz —una tecnología que permite tanto escribir como borrar— empezó su historia en épocas más o menos paralelas a la pluma de metal. Y esto también gracias a que en el siglo xviii las minas de grafito se volvieron más seguras, ya que antes el plomo era el ingrediente principal de las preparaciones. Es interesante notar que la introducción del lápiz en el entorno escolar no siempre fue bien recibida: una visión conservadora de las tecnologías de escritura privilegió durante largo tiempo la pluma por ser indeleble, pues así los errores no podían "borrarse" para falsificar respuestas en pruebas y exámenes.

Dentro del grupo de las tecnologías manuales debe mencionarse la xilografía como tecnología de impresión, que es el antecedente directo de la imprenta moderna y de la aparición de la publicación en masa. Este invento, que se atribuye también a los chinos, consiste en grabar bloques de madera, entintarlos y transferir la imagen a un soporte como el papel. Esta técnica sirvió para la elaboración de ilustraciones capitulares, así como para la de otros productos impresos como pliegos sueltos, carteles y barajas de juegos.

En cuanto a las tecnologías mecánicas, éstas surgen como respuesta al principal problema que ofrecen las tecnologías manuales; es decir, como solución a la dificultad de re-producir la escritura en una escala masiva. Aunque algunas alternativas se produjeran en los *scriptoria* medievales, lugares en los que los escribas producían copias de textos, estas distaban de ser eficientes y baratas. La imprenta de Johannes Gutenberg

en el siglo xiv revolucionó las prácticas globales al ofrecer una tecnología que permitía tener caracteres individuales reutilizables (los llamados tipos móviles), organizables de manera homogénera en una "caja", cuya composición a nivel de página además permitía imprimir varias veces el mismo texto.

La aparición del libro impreso en el siglo xv se considera uno de los cambios más importantes que ha sufrido la humanidad (Eisenstein 1994; Febvre y Martin 2005), pues trajo consigo el crecimiento de las clases letradas. De hecho, puede decirse que la imprenta es una tecnología tan perfecta que tardó varios siglos en renovarse: la impresión offset, la fotocopia y la impresión digital son inventos del siglo xx.

En cuanto a las herramientas de escritura, la tecnología mecánica más importante fue la máquina de escribir, conocida inicialmente como "tipógrafo", invento que data de la primera mitad del siglo xix. Conforme su uso se fue incrementando, las máquinas de escribir pasaron a formar parte de los objetos cotidianos. Esto permitió un impresionante avance en la era de la información y precipitó grandes cambios sociales entre el siglo xix y xx.

Las tecnologías eléctricas y electrónicas tienen una historia que no ha terminado de escribirse. Los desarrollos tecnológicos y científicos permitieron que apareciera el primer telégrafo en 1843, invento de Charles Wheatstone y William Cooke. Un intento por sistematizar los impulsos eléctricos en un lenguaje universal fue desarrollado por Samuel Morse, inaugurando la época moderna de las telecomunicaciones. Otros inventos que ahora son considerados como los antecedentes de computadora moderna son la máquina facsímil de Alexander Bain (1843), la máquina de escribir eléctrica y el mimeógrafo (1887) de Thomas Alva Edison, y la xerografía o fotocopiadora (1959).

Es importante mencionar que las primeras computadoras, como la eniac de la Universidad de Pennsylvania, no fueron digitales, sino electrónicas. Tecnologías como el random access memory (memoria ram) y los transistores de estado sólido permitieron que las computadoras se hicieran cada vez más pequeñas y baratas de producir. Estos desarrollos posibilitaron la aparición de computadoras personales. Aunque la finalidad aquí no es ahondar en las políticas de lo digital, es imposible no mencionar el papel que ha desempeñado el internet en el desarrollo de las tecnologías de escritura y almacenamiento de datos.

Si bien es cierto que en la historia de las tecnologías de la escritura comunmente se habla de que unas "reemplazan" a otras (como lo hizo en su momento el papel al

pergamino), es importante tener en mente que estos cambios nunca son lineales, y que en ciertos momentos conviven varias tecnologías a la vez, como puede reconocerse actualmente, cuando recurrimos de igual forma a la pluma y al papel que a los dispositivos electrónicos. Aunque ninguna tecnología de la escritura tiene asegurada su permanencia, es difícil pensar que algunas tan eficientes como la imprenta o el simple lápiz contra el papel vayan a desaparecer en un futuro cercano. Incluso cuando en la época contemporánea conviven con tecnologías tan sofisticadas como los teléfonos multifuncionales o *smartphones*, estas tecnologías se afirman en el presente por la simpleza de su diseño, su eficiencia y sus bajos costos de producción, lo que les asegura un acceso más democrático que a sus versiones digitales.

La velocidad con la que han ido cambiando las tecnologías ha generado la necesidad de crear centros de investigación como "laboratorios" de arqueologías de medios. Un ejemplo de esto es el Media Archeaology Lab, fundado por Lori Emerson, en la Universidad de Colorado Boulder en 2009. Este laboratorio está vinculado no sólo al estudio no de las máquinas, sino también al estudio de las formas de escritura que llevaron a cierto tipo de obras literarias debido a las tecnologías mismas. Este tipo de experimentos hacen evidente que las relaciones entre la creatividad literaria y el desarrollo de la literatura como forma de escritura, por un lado, y el desarrollo de la tecnología, por el otro, son vías que corren paralelas y que se contagian mutuamente: mientras que hay ciertas tecnologías que permiten la aparición de formas literarias, el desarrollo mismo de la literatura —y su vinculación con otros medios y otras artes— abre las vías la experimentación en distintas tecnologías.

Ejemplos

La obra *Composición simétrica universal* (1931) del arquitecto y artista plástico Joaquín Torres García (1874-1949) emplea pictogramas y motivos que devienen signos, como el pez (la naturaleza), el triángulo (la razón), el corazón (el afecto), la brújula (el espacio), y los atributos del tiempo (reloj y almanaque). Sus símbolos son permanentes y fáciles de decodificar y suelen estar inscritos en cajas gráficas donde reina la proporción áurea. En su obra, Torres García recupera además formas de escritura no alfabética para mostrar la universalidad de los signos.

El *Poema plástico* (1953), del también arquitecto y artista plástico alemán radicado en México Mathias Goeritz (1915-1990), nació en el contexto de la construcción del museo El Eco, que se inspiró en el Cabaret Voltaire suizo de filiación Dadá de principios del siglo xx, como un espacio dedicado al arte experimental. En uno de sus muros, pintado de amarillo, Goertiz colocó las letras metálicas de su poema: letras abstractas, ilegibles, cercanas a los códigos cifrados de los graffitis callejeros, sólo que de dimensiones más pequeñas y en un solo color: negro. Formalmente parecen escritura, aunque queda la duda sobre su legibilidad, sobre todo porque no son evidentes las claves para entender esos signos. No obstante, el poema de Goeritz mantiene algunas características formales de la poesía: versos, estrofas, e incluso rimas, si observamos las terminaciones de los versos. Según una investigación realizada en 2018, recientemente publicada por un equipo de la Facultad de Arquitectura de la unam (Santoyo García Galiano y Mahmoud, 2018), el poema sí es escritura descifrable, explicando el método y los versos, que son una burla contra el medio artístico de su tiempo. En otras obras posteriores Goeritz trabaja, bajo una estética concretista, con el diseño de las letras de palabras y su puesta en página, o de nuevo en muros, como en su serie monocromática de *Oro* (1965), o en el poema mural *Pocos cocodrilos locos* (1967).

La obra de Mirtha Dermisache (1940-2012) permite repensar la relación entre la escritura y la visualidad. Es deudora de los conceptualismos latinoamericanos que se vincularon con el activismo político de los años sesenta, por un lado, pero también de la gran proliferación de libros de artista que fueron parte de la experimentación formal que emprendieron artistas como ella. Dermisache realizó sus primeros dos libros en 1967. Aunque se trata de libros en apariencia "normales", la escritura de Dermisache es ilegible. Responde a las características formales de una página escrita, pues hay una caja de texto, "títulos", "sangrías", "párrafos", "líneas" y "palabras". Es una escritura que no puede leerse porque no se trata, en esencia, de escritura, sino de trazos, notaciones y formas gráficas que tampoco terminan de acercarse propiamente al arte. Precisamente lo interesante de la obra de Dermisache es que no pretendía situarse en la dimensión de las artes visuales, sino que al manetener la estructura del libro cuestionaba no sólo el sistema de escritura, sino también el sistema de edición y distribución de los libros. En una de sus piezas más famosas, Dermisache trabajó sobre los formatos de los periódicos y revistas, como en *Diario nº1. Año 1* (1972), que remite a las problemáticas de la

comunicación escrita, pero también aborda el tema de la construcción histórica de la página como espacio visuográfico, es decir, como una zona gráfica que comunica contenidos antes incluso de que se "vacíe" la escritura en ella. Por la zona visual que ocupa la escritura, dispuesta en columnas, sabemos que se trata de un diario, incluso cuando no podemos "leer" propiamente su contenido.

La obra *Tarea nº 1. Escribir el prefacio al Pabellón de Orquídeas mil veces* es quizás la más conocida del artista chino Qiu Zhijie (1969-). Consiste en la documentación fotográfica del proceso que llevó el artista durante cinco años (1990-95), en los que copió repetidamente el prefacio al *Pabellón de Orquídeas*, obra escrita por Wang Xizhi uno de los calígrafos chinos más distinguidos. El modelo original a menudo es copiado por los calígrafos chinos como ejercicio para perfeccionar este arte. En esta pieza, Qiu trabajó repetidamente en una interpretación libre del original, sobreescribiendo sus propios trazos hasta que el papel se fue saturando de tinta. Al poner más importancia en la escritura que en el contenido de lo escrito, el trabajo de Qiu se convierte en una meditación sobre el proceso mismo de la escritura caligráfica.

Correspondencias (2009) de Vicente Rojo (1932-2021) es el título de una exposición en la que el autor compuso cartas pictóricas dirigidas a escritores como Joseph Conrad y Robert Walser, al cineasta Fritz Lang, a Gutenberg y al músico Silvestre Revueltas. Trabajadas en gran formato, estas cartas imitan ciertos aspectos de la obra de los personajes referidos a partir de texturas, colores y formas y si bien no todas utilizan elementos reconocibles como grafías, al denominarlas cartas y mantener la puesta en página semejante a la de páginas escritas, provoca una reflexión sobre la naturaleza visual de la escritura, no como la representación de la voz, sino como un complejo sistema de signos dirigidos a los sentidos.

La vida en los pliegues (2017) de Carlos Amorales (1970-) consiste en un alfabeto de ocarinas colocadas sobre mesas, formando un poema basado en una novela de Henri Michaux, que en sí mismo configura un relato. Dentro de la muestra *Gravedad* (2016), esta tipografía encriptada e ilegible de Amorales se exhibió en distintos espacios públicos, como el centro cultural de Casa del Lago en el seno del Parque de Chapultepec en la Ciudad de México, incluyendo los letreros que daban a la gran

avenida Paseo de la Reforma y los boletines de prensa. Usando las ocarinas de *La vida en los pliegues*, el ensamble Liminar elaboró además un performance / concierto a partir de la musicalización de esta pieza, gracias a lo cual ésta se expandió en nuevas dimensiones y hacia otras interpretaciones de esa escritura.

Marisol García Walls

Referencias citadas

Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Traducido por Óscar Del Barco, Conrado Ceretti, y Ricardo Potschart. México: Siglo xxi.

Eisenstein, Elizabeth. 1994. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Traducido por Fernando Bouza. Madrid: Akal.

Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. 2005. *La aparición del libro*. Traducido por Agustín Millares Carlo. Libros sobre libros. Mexico: Fondo de Cultura Económica; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Traducido por Claudio Gancho. Barcelona: Herder.

Gabrial, Brian. 2009. "History of Writing Technologies". En *Handbook of Research on Writing: History, Society, School, Individual, Text*, editado por Charles Bazerman, 27–40. New York: Routledge.

Haas, Christina. 2013. *Writing Technology. Studies on the Materiality of Literacy*. London: Routledge.

Harris, Roy. 1999. *Signos de escritura*. Traducido por Patricia Wilson. Barcelona: Gedisa.

Havelock, Eric A. 1994. *Prefacio a Platón*. Traducido por Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The mit Press.

Kilpatrick, Elisabeth. 2003. "Writing". *The Chicago School of Media Theory*. 2003. https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/writing/.

Kittler, Friedrich A. 2006. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

Liu, Lydia H. 2010. "Writing". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 310–25. Chicago: University of Chicago Press.

McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. 1988. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Traducido por León Mirlas. Barcelona: Paidós.

Mitchell, W. J. T. 2010. "Image". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 35–47. Chicago: University of Chicago Press.

Ong, Walter J. 2016. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Peirce, Charles Sanders. 1940. "Logic as Semiotic: The Theory of Signs". En *The Philosophy of Peirce*. Selected Writings, editado por Justus Buchler, 98–119. New York: Routledge.

Platón. 2014. *Fedro*. Traducido por Emilio Lledó. Madrid: Gredos.

Santoyo García Galiano, Julián, Laila Carmen Mahmoud Makki Hornedo y Miguel Ángel Santoyo García Galiano. 2018. "Interpretación del *Poema Plástico* de Mathias Goeritz (1953)". *Academia XxiI* 9 (17): 66–96. http://dx.doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2018.17.64881.

Saussure, Ferdinand de. 2009. *Curso de lingüísitica general*. Madrid: Akal.

legibilidad

De la idea de lo literario a la idea de lo textual, en el ámbito de las materialidades literarias se hace cada vez más relevante la consideración de las historias múltiples de lo legible. Ello para entender cómo se han generado, a lo largo de la historia cultural del libro, la literatura (o lo que entendemos por literatura, siempre en renovación y transformación) y la cultura lectora, procesos de articulación textual y de recepción de textos en el marco de su circulación: desde la producción de escrituras hasta los mercados que las difunden.

Las preguntas sobre cómo leemos, cómo hemos aprendido a leer, con qué herramientas y en qué contextos son el punto de partida para un amplio espectro de investigaciones al respecto, que involucran también la pregunta sobre qué es lo legible; es decir, sobre cuáles son las posibilidades de la legibilidad a nivel cognitivo, más allá de las respuestas que esto pueda arrojar en el marco de lo literario y en una exploración que se abre al terreno de las materialidades visuales, verbales y sonoras.

Lo legible y las preguntas sobre lo legible son también las preguntas sobre el origen de la producción textual, sobre lo que significa la misma idea de texto como cuerpo y cuerpo lector, que involucra también la identidad lectora (las y los lectores), los mercados de lectura, así como las políticas y economías que inciden en los procesos de circulación y recepción de un texto.

En los terrenos críticos y reflexivos que exploran la legibilidad están los estudios sobre el cuerpo que lee, cuyos procesos de lectura transitan entre el mirar, el ver y el hacer inteligible el texto que este cuerpo tiene frente a sí mismo —cuando hablamos de un texto visual— o a su "alrededor" —cuando nos referimos a un texto sonoro. El cuerpo lector, el cuerpo lectoespectador —para tomar el término propuesto por Vicente Luis Mora (2012), para referirse no solamente a esos agentes que leen, frontalmente, en el

ámbito del mundo editorial impreso, sino también a las experiencias lectoras en pantalla y otros medios, que provocan una experiencia siempre compleja, una expectación también parecida a la que se tiene en otro tipo de consumo audiovisual, como el cine— y el audio-espectador —rescatando aquí la propuesta de Charles Bernstein (1998) a partir del involucramiento de lo sonoro en lo textual—, registra y ejecuta múltiples decodificaciones durante su proceso de lectura.

Cómo ocurren estas decodificaciones, cómo mente, ojos, manos y oídos se involucran con ese otro cuerpo, el texto —cuerpo de cuerpos—, forma parte también de la historia de la lectura y de la producción lectora: la necesaria codependencia entre cuerpos lectores y cuerpos legibles hace que ambos se transformen mutuamente. La legibilidad, así, puede entenderse desde ideas de re-composición e interpretación, que van mucho más allá de la mirada, involucrando múltiples sentidos y produciendo diversos tipos de resonancias, pero también, desde ideas formales, donde se contempla la transformación mutua de estos cuerpos legibles según prácticas lectoras específicas.

A mediados del siglo xx, los poetas concretos brasileños, en particular los que formaron el grupo Noigandres, proyecto fundamental para entender muchas de las estrategias de las literaturas experimentales que se exploran en este libro, buscaron implicar la idea de lo simultáneo de los sentidos en las prácticas de lo legible (y de lo que significa que algo pueda ser leído en tanto decodificado, o nos parezca que lo es). Especialmente, si se piensa en la idea de una poesía liberada de los lazos del lenguaje como principio de composición y acción del concretismo (Aguilar 2003, 205; véase Pignatari *et al.* 1999).

El poema concreto se planteaba como una estructura *verbivocovisual*, término tomado de un neologismo que aparece en el *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce y que también fue usado por Marshall McLuhan en su libro *Verbi-Voco-Visual Explorations* (1967). La idea detrás de esta noción es que la lectura considera los elementos por los que potencialmente está compuesta, tanto en sus dimensiones semánticas, como en las sonoras y visuales. Se trata de que la estructura textual misma "acciona" simultáneamente lo que surge de la página, desde cómo se organiza en ella —su *puesta en página* como algo *performativo*, similar a una puesta en escena— hasta el espacio entre cada grafía y sus cualidades plásticas y cromáticas. Pero también implica aquello que aparentemente calla: el espacio en blanco, que habla del silencio o hace hablar al silencio desde otro lugar, al igual que las relaciones visuales y sonoras otorgadas por la repetición y la variación de lo escrito. Para explicar su apuesta por entender que no se priorizaba necesariamente

el texto verbal y su peso en la carga semántica, sino una relación de la palabra con su visualización, verbalización sonora y de ahí con su audición, estos poetas partirán de asumir que "el ojoído vescucha." (Pignatari 1956, cit. en Pignatari *et al.* 1999, 89).

La propuesta de la verbivocovisualidad es también de profunda utilidad para muchas de las prácticas intermediales que utilizan texto, en reconocimiento de estos contactos de sentido y de lectura que involucran desde el plano sensorial y corporal. Según Décio Pignatari, uno de los exponentes y fundadores del grupo Noigandres, el poema concreto propicia además la participación de "las ventajas de la comunicación no-verbal, sin abdicar de [sus] virtualidades [...]"; en él, "coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no-verbal" ocurren como posibilidad de escritura (1999, 85-86). Mucho más allá del resultado verbivocovisual del poema, y quizá justamente partiendo de esa implicación de lenguajes como estrategia de escritura, uno de los legados más importantes de este grupo y sus aportaciones a las escrituras experimentales y a las materialidades del texto radica en la insistencia por encontrar una manera en la que la linealidad con la que Occidente entiende el sentido del tiempo, ya no limitara la manera en que una sintaxis discursiva puede ser legible y tener efectos en su recepción. Propusieron, por ende, experimentar con otras sintaxis y otras estructuras, nuevas posibilidades para alejarse de esa linealidad que también les resultaba reduccionista y que, a su vez, alegaron, nos aleja de una experiencia espacio-temporal del mundo: lo simultáneo como otra posibilidad de lectura de nuestro entorno.

Ese reconocimiento de la experiencia de lo legible indaga y explora también la espacialidad en la que cuerpos legibles y cuerpos lectores se ven interpelados. En los últimos años, y a partir de lo que podría observarse como una relación directa entre la producción de superficies diversas de escritura —eso que vincula, por ejemplo, la escritura en papel y la escritura en pantalla— y las nociones contemporáneas de la textualidad, aparecen de manera cada vez más frecuente distintas revisiones sobre la relevancia del espacio de la escritura. Algunas de ellas incluso lo plantean antes de la escritura, como un gesto de inscripción, de rasgadura, antes que posicionamiento de texto *sobre* una superficie, según lo plantea el filósofo Vilém Flusser (1994, 31). El espacio de la escritura —una frase muy cercana a ese "espacio literario" que el escritor Maurice Blanchot exploró en múltiples ensayos décadas atrás, precisamente, sobre los vínculos entre los imaginarios y los objetos de producción literaria (1992)—, contempla de manera inmediata la idea de la página como espacio de producción textual casi por definición, pero gran parte de las

poéticas experimentales, desde las que se han ocupado de la visualidad del texto hasta las que se enfocan en su sonoridad como estrategia de producción de sentido, aportaron a este tema la idea de que el espacio de la escritura e inscripción también puede estar fuera de la página: pasando del papel al muro, del muro al espacio vacío, del espacio vacío a la cinta magnética, de la cinta magnética a la pantalla y sus pixeles.

Hay una pluralidad de estudios contemporáneos que abordan desde distintos ángulos la atención a este espacio de la escritura como espacio de lectura. Algunos, al reconocer lo escrito como experiencia estética y cognitiva (Kotz 2007); otros, al centrarse en la materialidad de la escritura en la página y las formas de lectura que esto implica (Mak 2011; Gitelman 2014); también están los que se enfocan en la mera sugestión de su materialidad desde su ausencia (Dworkin 2013); otros más, que problematizan la lectura desde dispositivos aparentemente simples, pero a la vez tan elaborados como los libros (Smith 2000; Borsuk 2018). Todos ellos plantean interesantes revisiones transversales de la historia de la escritura y de la lectura. A partir de resaltar nombres de obras y creadores, así como dinámicas empleadas para sus posibilidades materiales, cada uno de ellos ha trazado caminos que nos abren a nuevos modos de entender lo que significa hacer historia de las literaturas y de la lectura, las cuales no pueden pensarse sin las razones económicas, políticas y de labor que se integran a cualquier tipo de producción cultural. Todos ellos evidencian que dichas historias de las literaturas son plurales y forman parte de la historia de la textualidad.

Este intercambio y tensión entre lo formal y lo conceptual será acaso la discusión que ha permanecido por varias décadas ya en torno a cómo significan los espacios de la escritura desde sus posibilidades de lectura: basta echar una mirada a cómo se han vuelto a contar ciertas historias de las relaciones entre visualidad y escritura a partir de obras paradigmáticas como *Un coup de dés* (1897), de Stéphane Mallarmé (ver ejemplo más abajo); de ciertas vanguardias históricas; de las seguidas postvanguardias y *arrière-gardes*; de los concretismos en poesía tanto brasileños como europeos; de las escrituras conceptuales y otras derivas de la escritura que trabajan con espacialidad para mostrar la larga defensa de la materialidad y el espacio de la página como elementos que cobran dimensiones significativas en su articulación con el tipo de texto que ésta pueda presentar, y de que un espacio de escritura es siempre un espacio de legibilidad en sí mismo, de manera previa o al menos simultánea al virtual texto que despliega.

En la historia de la arquitectura de la página, el texto ha sabido jugar, incluso, con

sus presencias y sus ausencias, con la aparición de la imagen que contempla también el blanco como elemento significante referido líneas arriba, un espacio abierto para potenciar lo oscurecido por la luz. Su estudio contempla igualmente la disposición de sus elementos y las zonas transparentes que evocan otras de sus marcas materiales. La identificación entre el espacio en blanco y el silencio abre de igual manera otras formas de trabajar comparatísticamente con las relaciones entre textualidad y sonoridad, o bien, entre textualidad e imagen, para pensar el texto también como una imagen legible que permite una mirada analítica, observante, similar a la de una lectura.

Como contraparte a la página en blanco, que puede ser leída, tal como demuestra la antología de Michael Gibbs (2005), está también la página sobrecargada de texto a manera de palimpsesto, las páginas tachadas, las borradas o aun las intervenidas (véase Pron 2014). Todas estas son prácticas y poéticas de la ilegibilidad que son ya en sí mismas historias posibles, que se constituyen en nuevos textos legibles. Estos objetos nos cuestionan cómo es posible seguir leyendo —y por qué queremos seguir leyendo— cuando el texto nos aparece visualmente como ilegible, planteándonos otras posibilidades de lo legible más allá de la sintaxis discursiva. Asimismo, nos invitan a hacer consciente cómo leer un objeto, visual o sonoro, que en un principio podría presentársenos como ilegible según las marcas de la linealidad. En estas, y tantas otras preguntas por responder, aparece un elemento más para explorar en el terreno de la legibilidad: nuestra voluntad lectora. Esta voluntad interpretativa también se vuelve parte de la historia de lo legible.

Ejemplos

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897), del poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé (1842-1898), es una emblemática obra literaria texto-visual en la que el poeta tematizó lo que para él significaba el proceso creativo frente a la página en blanco, reconociendo que se trata de una operación inevitablemente azarosa. Al mismo tiempo, el texto resultante sorprendió por su novedosa y osada puesta en página en la que los versos quedaban distribuidos de forma no convencional y en distintos tamaños a lo largo de las páginas mediante la alternancia tipográfica, con la intención de que su lectura pudiera darse de forma no estrictamente lineal. Tanto la variedad tipográfica del poema como la distribución espacial, y la consecuente creación de una innovadora puesta en página, fueron una de las herencias más fructíferas para las vanguardias de principios

de siglo xx. Mallarmé apostó por lo legible desde principios como el fragmento y la simultaneidad, además de concepciones como la de una lectura de una partitura musical. Este *tiro de dados* integró firmemente el papel del espacio en blanco en la discusión sobre la materialidad del texto, su aparición en la página y su propia sonoridad.

La Vie mode d'emploi (1978) de Georges Perec (1936-1982) es una novela que presenta una trama múltiple, vinculada a las vidas y destinos independientes de personajes que sin embargo comparten la coyuntura de convivir en un mismo edificio. El *quid* de la trama se deriva de una serie de restricciones y operaciones combinatorias de orden matemático que fueron cuidadosamente tramadas por Perec en sus cuadernos de notas, sus *Cahiers*, publicados tras su muerte y que explican la operación de lectura a la que obedece la trama, los cuales formaban parte de la denominada "máquina de contar historias"; estas operaciones estaban basadas en el movimiento de un caballo sobre un tablero de ajedrez, la lectura de los capítulos debe seguir este orden, alterando con ello la legibilidad tradicional y la relación entre la obra y el lector. La obra de Perec es parte del movimiento OuLiPo, acrónimo de Taller de literatura potencial (*Ouvroir de littérature potentielle*). Muchas de las construcciones *oulipianas* han propuesto otros modos no solo de la legibilidad sino de la escritura, desde la perspectiva material y visual del texto. Constricciones, obstáculos, estructuras matemáticas: bastará revisar obras de otros autores que participaron del taller, además de Perec, como Raymond Queneau o Italo Calvino, figuras clave para la literatura y en general para la experimentación literaria en Occidente durante el siglo xx, para entender la *potencialidad* de este laboratorio escritural que exigió y exige otros métodos para acceder a un texto, poniendo en jaque las relaciones semánticas con las estructuras que permiten hacer derivas múltiples en la escritura literaria.

"Ahora, tal vez, nunca" (*agora! talvez nunca!*) (1964), poema del ya mencionado concretista brasileño Décio Pignatari (1927-2012), es un tipo de poesía semiótica, en la que el autor juega con elementos geométricos (cuadrados y rectángulos en colores blanco y negro) para sustituir con ellos cada una de las tres palabras que integran el título. La instrucción de esta sustitución es sugerida a un lado de la secuencia gráfico-poética. En esta última aparecen las figuras geométricas en distintas combinaciones. La lectura del poema exige una reconversión de estos elementos gráficos por las palabras.

A partir de ese juego relacional de los bloques visuales que conforman el poema es que quien lee puede acceder a las relaciones temporales anunciadas en su título, e incluso, en ciertos momentos, hacerlas colapsar, cuando la lógica lineal se pierde pero la lógica estructural se mantiene.

En la extensa obra de la escritora argentino-española Belén Gache (1960-), a quien ya se ha hecho referencia en la entrada de remediaciones, las propuestas experimentales sobre lo legible cobran diversas dimensiones. Su *Radical Karaoke* (2012) se concibe como un "dispositivo online cuya finalidad es permitir que cualquier usuario pueda enunciar discursos políticos". El usuario que se encuentra con una serie de opciones para elegir tanto el discurso político que desea repetir (aquí la ironía de que todos estos discursos en el ámbito de la política global parecen siempre canciones que se repiten), las reacciones de su público (aplausos, abucheos, sorpresa…) y el efecto de encono o de tranquilidad con la que este usuario se convierte, en este juego vocal, en una figura que enuncia una narrativa previamente escrita. El juego no se detiene allí: los textos de este karaoke son resultados de coincidencias algorítmicas, de resultados en las búsquedas de Google con ciertas palabras clave, lo que refuerza la apuesta de Gache por aludir a este espejo de repeticiones y de lenguaje desemantizado en los que se ha convertido la oratoria pública hoy. *Radical Karaoke* lleva la legibilidad a la idea de lo pre-escrito, las relaciones entre automatismo y escritura, automatismo y canto, y a las permisiones que el espacio de lo lúdico tiene en la crítica que vincula escritura y política.

En *Partially Removing the Remove of Literature* (2014), de Kristen Mueller, la artista berlinesa trabaja con la intervención que Nick Thurston hizo en 2006 de la traducción al inglés de la obra *L'espace littèraire* (1955) de Maurice Blanchot, en la que el artista borra por completo el texto "original" y deja únicamente, de manera visible, sus anotaciones. Esta marginalia texto-visual se vuelve material después para Mueller, quien toma todos los elementos no verbales que han quedado anotados en la intervención de Thurston y los reimprime, colapsándolos y superponiendo las transparencias de la página para luego juntarlos de nuevo y volverlos a borrar, hasta presentar una obra que es tanto una presentación visual de esta cadena de intervenciones como una huella posible del ritmo en la lectura de la obra de Blanchot.

La estética del silencio (2019), de Verónica Gerber Bicecci (1981-), es una traducción visual, a manera de diagramas, a partir del ensayo homónimo de la filósofa Susan Sontag, de 1967. Su autora dirá: “Dibujé esta radiografía de pausas a partir del ensayo ‘La estética del silencio’ de Susan Sontag. Cada una de sus comas, puntos y coma, dos puntos, puntos y seguido, y puntos y aparte conforman una partitura. Tal como lo sentencia Sontag: ‘Sin la polaridad del silencio, todo el sistema del lenguaje fracasaría. Al imaginar el mecanismo invisible detrás del texto, esta traducción visual propone leer desde el lado negativo de la escritura”. El resultado es una lectura visual del ensayo de Sontag en el que, como en otras muestras de este tipo de traducción texto-visual, no puede quedar fuera la interpretación de la traductora, que dota de características a los patrones de escritura elegidos para componer su nueva versión legible.

Cinthya García Leyva

Referencias citadas

Aguilar, Gonzalo. 2003. *La poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Bernstein, Charles. 1998. "Introduction". En *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, editado por Charles Bernstein. New York: Oxford University Press.

Blanchot, Maurice. 1992. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós.

Borsuk, Amaranth. 2018. *The Book*. Cambridge: The MIT Press.

Dworkin, Craig. 2013. *No Medium*. Editado por Jussi Parikka. Cambridge: The MIT Press.

Flusser, Vilém. 1994. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Traducido por Claudio Gancho. Barcelona: Herder.

Gibbs, Michael. 2005. *All or Nothing. An Anthology of Blank Books*. Derbyshire: Research Group for Artists Publications.

Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press.

Kotz, Liz. 2007. *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press.

Mak, Bonnie. 2011. *How the Page Matters.* Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, Marshall. 1967. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York: Something Else Press.

Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador*. Barcelona: SeixBarral.

Pignatari, Décio, Haroldo De Campos y Augusto De Campos. 1999. *Galaxia concreta*. Editado por Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana.

Pron, Patricio. 2014. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner.

Smith, Keith A. 2000. "The Book as a Physical Object". En *A Book of the Book: Some Works and Projections about the Book and Writing*, editado por Jerome Rothenberg y Steven Clay, 54–70. New York: Granary Books.

libro

La relación que se suele entablar con los libros en las más diversas culturas se ha naturalizado a tal grado que puede resultar extraño en un primer momento la necesidad de cuestionar desde la teoría literaria su valor como objeto. Así, se tiende a perder de vista el hecho de que un libro es un artefacto altamente sofisticado y complejo que, más allá de servir a la conservación y el almacenamiento de un texto, presenta rasgos intermediales de distinto tipo. Es sobre todo a partir de los movimientos artísticos de las vanguardias europeas hace un siglo que se comienza a poner en cuestión de manera provocadora el valor material del libro, deconstruyéndolo y reconstruyéndolo de múltiples formas y con resultados muy creativos (Drucker 2004).

Partiendo de una definición básica del libro, puede reconocerse que la acepción más común hace referencia a sus propiedades físicas, como un conjunto de hojas de papel suficientes para ser encuadernadas y conformar un volumen; así se consigna por ejemplo en la primera entrada en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. No obstante, para llegar a dicha acepción, el objeto libro tuvo que pasar por varios siglos de transformaciones hasta consolidarse como tal y estabilizarse como espacio discursivo bajo este formato. Para arribar a etimologías tales como *liber* en latín o βίβλος en griego, que se referían a la superficie de inscripción compuesta por cortezas de plantas, como el papiro, o bien de los árboles, hubo que experimentar sobre muy diversos materiales que sirvieron de soporte para la escritura e inscripción; entre ellos, la piedra, la arcilla, las tablillas de cera, las tablas de bambú y el pergamino, cada uno con sus propias técnicas y recursos escriturales (Borsuk 2018; 2020; Vallejo 2021).

Desde las civilizaciones más antiguas, los libros y sus equivalentes se consideraron contenedores de un saber ancestral que, a medida que fueron migrando a soportes más

ligeros y manipulables como el pergamino o el papel, se lograron compilar en unidades más grandes, configuradas en forma de folios secuenciales, escritos y encuadernados a mano. Ya ahí nos acercamos a la definición antes referida. Dado que requerían de habilidades específicas para su laboriosa concepción material, así como de las debidas competencias de alfabetización y de caligrafía para su llenado, eran contados los ejemplares, por lo cual tuvieron una circulación correspondientemente limitada, en su mayoría reservada a un reducido sector letrado.

El cambio más radical en estas prácticas se dio a partir de la segunda mitad del siglo xv, con la implementación de la *imprenta moderna* —como se le conoce para diferenciarla de su precursora empleada en Oriente tres siglos atrás, que utilizaba una tecnología similar mediante sellos de tipos móviles. Atribuida a su inventor alemán Johannes Gutenberg, dicha imprenta se propagó ampliamente como medio de comunicación, dando pie a la llamada "era Gutenberg" (McLuhan 1998), la cual trajo consigo la revolución del libro como objeto industrial, permitiendo su procesamiento y difusión de forma masiva. Esto a su vez llevó a la creación de un mercado editorial cada vez más amplio, y de ahí también a una expansión del círculo de lectores.

En parte como reacción a este devenir —en el que la imprenta y los procesos editoriales se habían estandarizado y estabilizado para mantenerse durante más de quinientos años—, fue que en los albores del siglo xx muchos artistas y autores de las más diversas corrientes y latitudes comenzaron a cuestionar y a ampliar las potencialidades del libro. Surgieron así propuestas provocadoras e innovadoras que se han venido desarrollando desde entonces, multiplicándose en lo que va del siglo xxi gracias también a los formatos digitales en los que se fue inaugurando. Esto ha reabierto a su vez el cuestionamiento del objeto libro como bien común, tanto desde sus mecanismos de producción como desde los de su circulación y recepción. Puede confirmarse como resultado de lo anterior que en los últimos cien años ha habido propuestas tan osadas como creativas, las cuales han buscado transformar la idea del libro para reconcebirlo a partir de nuevos paradigmas. Muestras de ello nos quedan sobre todo, como ya se señaló, por parte de artistas plásticos y escritores vinculados a los movimientos artísticos de las vanguardias y postvanguardias, cuya experimentación con el libro les permitió jugar con sus funciones y su objetualidad, extendiendo su potencial a límites antes inexplorados.

Baste pensar en obras como *La Boîte verte* (*La caja verde*, 1934) o *La Boîte-en-valise* (*Museo portátil*, 1936), ideadas por Marcel Duchamp (1887-1968), como libros

con forma de caja o contenedor que el artista decidió llenar con objetos muy variados. Este tipo de artefactos siguió creándose en la segunda mitad del siglo xx, como muestran *USA 76, Bicentenaire* (*EEUU 76 Bicentenario*, 1976) de Michel Butor (1926-2016) y Jacques Monory (1924-2018), o *Supermarché* (*Supermercado*, 1992) del mismo Butor en colaboración con Bertrand Dorny (1931-2015). El formato de caja demanda del lector sacar, manipular y reconfigurar aquello que contiene —ya sean textos, imágenes, o bien elementos tomados de cierto lugar en su calidad de "objetos encontrados" (*objet trouvés*)— y esta azarosa extracción lleva a una nueva combinación y de ahí a una lectura e interpretación siempre distinta de la obra. El caso de *Supermarché* apela además a experiencias multisensoriales que contemplan el aroma de distintas fragancias. Butor, junto con Duchamp y otros artistas, incluso exploraron la idea del libro en distintas formas de escultura, en las que seguía siendo importante el texto y su potencial legibilidad. Cabe además mencionar que, como Butor, muchos otros creadores a lo largo del siglo xx idearon estas piezas como resultado de proyectos colaborativos, a menudo entre escritores y artistas plásticos, en donde el peso de la escritura se volvía tan importante como el diseño de su soporte o los elementos gráficos que la acompañaban y con los que entraba en diálogo de forma muy distinta a la de un libro convencional.

El desarrollo de la experimentación con el libro como objeto se da a la par de la que se realiza en el plano de la puesta en página (véase Mak 2011) y sus formas osadas de legibilidad. Piénsese en el renombrado poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (Un tiro de dados jamás abolirá el azar*, 1897) del simbolista francés Stéphane Mallarmé como un importante antecedente a partir del cual se buscaba ofrecer alternativas a una lectura lineal. A este pueden sumarse otros ejemplos surgidos en las primeras décadas del siglo xx, entre ellos los de los futuristas rusos o italianos, como es el caso de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944); o de los dadaístas austriacos y alemanes como Raoul Hausmann (1886-1971) o Kurt Schwitters (1887-1948), quienes integraban recursos del *collage*, así como juegos tipográficos con el texto. Con este tipo de figuras y propuestas como antecedentes, en la segunda mitad de este siglo se continúan las exploraciones con las puestas en página, sus efectos y su significación, ya sea en obras vinculadas al arte conceptual, al arte concreto, o a movimientos como el de *Art & Language* o Fluxus, por mencionar sólo algunos.

Dentro de estas experimentaciones los libros se plantean como objetos híbridos, que ofrecen alternativas originales e incluso promueven prácticas autorreflexivas,

metatextuales, a partir de las que estos se replantean a sí mismos, no sólo en sus dimensiones materiales-funcionales, sino también en cuanto a su potencial estético y discursivo, cuestionando y redirigiendo con ello sus formas de legibilidad. Así, los libros comienzan a ponderarse no sólo como objetos sino también como dispositivos o interfaces que inauguran una suerte de espacio intermedio, en el que se recurre a una combinación de tecnologías y se abre el camino a múltiples formas de semiosis, a partir de una interacción constante de lenguajes y signos.

Más allá de considerarlo como medio, un libro además invita a pensarse como soporte, como artefacto conceptual, al igual que como fuente generadora de siempre nuevas y muy específicas instrucciones de lectura para cada libro (véase Cruz 2018, 36). Johanna Drucker, investigadora y creadora ella misma de libros de artista, se refiere al libro también como interfaz dinámica estructurada a partir de una serie de códigos que permiten experiencias inmersivas de gran complejidad (Drucker 2004, vii).

Se apuntó más arriba que la noción del libro sufre una nueva vuelta de tuerca a partir de la "era digital" a finales del siglo xx y principios del xxi, con lo que se ponen de nuevo bajo la lupa sus funciones materiales y mediales, en tanto que responden a recursos, protocolos y prácticas de comunicación ahora necesariamente vinculados al lenguaje computacional y a formatos adaptables a las computadoras y a otros dispositivos digitales multifuncionales. Ello exige no sólo el desarrollo de nuevas interfaces, sino también de nuevas maneras de acceder y de recorrer los textos, lo cual genera prácticas y actos antes no considerados para el objeto libro (Hayles 2002). Así se desarrollan también neologismos para referir a acciones de lectura y recorrido textual, como *scrollear* o *hipervincular*, los cuales hacen explícitos recursos y hábitos asociados al ambiente digital, mediante los que se modifica también la experiencia de lectura como acto cognitivo.

En el caso del hipervínculo, por ejemplo, se invita al lector a romper la lectura secuencial y a adentrarse a nuevos recorridos de un texto, lleno de derivas y ramificaciones, de tal manera que el libro adquiere una dimensión activa que requiere la participación de quien lee, o ergódica, como la llama Aarseth (1997). Pero aun cuando se reinventan ciertas funciones, los medios digitales no abandonan del todo la referencia del libro, procurando recrear elementos que permiten identificar la experiencia del objeto analógico con la del soporte digital. Esto a menudo se logra mediante el diseño de elementos que son producto de un esqueumorfismo, esto es, que incluyen indicios gráficos y hasta sonoros en el diseño digital para evocar en la experiencia lectora algo

de la materialidad del libro como objeto físico. Por ejemplo, cuando se programa como parte de la lectura en un dispositivo electrónico la simulación de un cambio de página (incluyendo a veces el mismo sonido que produce dicho acto), lo cual demanda del usuario un movimiento gestual con el dedo, similar al que se realiza cuando se encuentra ante un libro como objeto físico (véase entrada de remediaciones).

La era digital y el acceso al internet facilitan además la consulta de libros antes reservados, como ciertos manuscritos o incunables, que en su original se encuentran resguardados en bibliotecas para uso de un reducido público especialista. Más allá de una copia facsimilar, las técnicas de digitalización cada vez más sofisticadas que actualmente se emplean para estas obras antiguas ha permitido estudiarlas de nuevas maneras, ofreciendo modalidades para recorrerlas con todo detalle y desde distintos ángulos (González Treviño 2010). Esto por supuesto no sustituye otros niveles de experiencia sensorial cuando se está frente al objeto original, como el tacto, el olor o el sonido, pero son herramientas que han abierto la lectura e interpretación de textos históricos a un público más amplio.

En otro sentido, la tecnología digital también ha hecho posible la consulta de varias versiones impresas de una misma obra a la vez, permitiendo contrastar las diferencias de formatos y de diseño en sus distintas ediciones, incluyendo los posibles manuscritos que existan de éstas en reproducciones facsimilares, o aun ofreciendo sus variantes sonoras en forma de audiolibros (género que merece una consideración aparte en la entrada de poéticas sonoras). Es también a partir de esta variedad de presentaciones simultáneas, desde donde se sigue reflexionando sobre la idea del libro. Por su parte, en el entorno digital, los artistas no han dejado de contribuir con sus exploraciones a enriquecer esta noción, al haber sido ellos quienes en las últimas décadas han experimentado con sus formatos virtuales en formas inusitadas. Por ejemplo, al integrar recursos que dan pie a una vasta gama de obras que se conocen como literatura electrónica, así como a piezas que se agrupan dentro de la rama de *New Media Art*. Todas estas experiencias han aumentado el potencial de una lectura inter y transmedial del libro, llevándolo a terrenos expresivos antes impensables.

El amplio espectro de posibilidades para abordar el libro y la creación literaria desde todas estas fuentes y materialidades que conviven actualmente en el campo de la literatura hace además que un autor pueda ejercer conscientemente su elección material. Y esto lo realiza a menudo como parte de su propuesta artística, en lugar de optar por

alguna de las alternativas de forma ingenua y no informada. Vemos así que la materia se vuelve parte deliberada y hasta crucial del mensaje y de ahí del contenido de una obra, que es capaz de condicionar de forma importante su intención y significación.

Y ante la diversidad de facilidades y dispositivos, llama la atención que haya artistas que ahora de nueva cuenta buscan utilizar elementos analógicos, cuestionando con ello las perspectivas que ofrece el discurso digital. Este tipo de prácticas forman parte de lo que se conoce como post-digital, en donde la materialidad del libro físico puede recombinarse de maneras muy particulares con las herramientas digitales. Un ejemplo de ello puede encontrarse en las obras de la académica y escritora norteamericana Amaranth Borsuk, como *Abra* (2015), libro desarrollado en colaboración con Kate Durbin, que explora las posibilidades plásticas del libro-objeto en diálogo con una app para iPad; o *Between Page & Screen* (*Entre hoja y pantalla*, 2012, obra también abordada en las entradas de materialidad y poéticas de lo digital), ideada junto con Brad Bouse, en donde la vía de acceso al contenido del libro es precisamente su materialidad, pero como espacio mediador que debe someterse a una lectura frente a la pantalla de una computadora, vía un desciframiento de códigos QR impresos en su interior, los cuales dan acceso a un texto que se despliega en realidad aumentada.

Como puede verse, las transformaciones que ha experimentado el libro como objeto y como noción, también han provocado cambios en las formas de abordarlo, así como en sus posibilidades de lectura. Su desarrollo ha implicado la mejora de capacidades y procesos de alfabetización que trascienden una lectura meramente textual y que se encuentran en una constante actualización de habilidades y de procesos cognitivos los cuales permiten la interacción, así como el desciframiento de esa materialidad mediante la que nos llega el texto. Según hemos confirmado, dicha codificación participa de forma determinante en su significación: ya sea que nos acerquemos a los formatos hechos a mano, o que consideremos la forma en la que la imprenta los ha condicionado, o que reconozcamos sus nuevas cualidades en soportes digitales, nos encontramos ante un universo del libro que ofrece posibilidades de expresión tan diversas como particulares (Littau 2008).

Por ende, pensar la lectura de cualquier libro es hacerlo desde una siempre posible dimensión intermedial e interactiva, aun cuando no se trate de libros que explícitamente utilicen estas estrategias. Esto sucede cuando cuestionamos el libro a partir del planteamiento de *dónde* y *cómo lo leemos*, y de qué espacios de circulación y sociabilidad

nos abre (Chartier 2010a; 2010b). Ello empieza incluso por la postura y la atención con las que nos disponemos a la lectura de un texto, como sostiene en una entrevista Roger Chartier (Dorra 2001), pasando por las circunstancias y contextos físicos y espaciales que facilitan o median en esta experiencia. Leer un libro nos ha llevado, así, desde una lectura como acto colectivo en voz alta —que demanda una escucha y se da en espacios abiertos y públicos— (Frenk 2005), hasta una que se constituye como un acto silencioso e íntimo, en espacios interiores y privados, o la que exige distintas formas de interacción con el texto, tanto físicos como afectivos.

Desde la perspectiva didáctica, las formas que ofrecen los libros hoy en día en sus muy variados soportes han tenido gran valor para despertar el interés de las nuevas generaciones de lectores en distintas fases de su infancia (García Carcedo y Goicoechea de Jorge 2013). Pero parte de estas consideraciones también valen para las nuevas tomas de decisión y de comprensión de quien se dedica hoy en día a las labores editoriales (Piccolini 2019).

Si bien con la proliferación de los libros digitales y las posibilidades que se abrían para su circulación en internet con el cambio del siglo xx al xxi se auguraba la muerte del libro como objeto físico, esto parece todavía una realidad distante. Según reconoce N. Katherine Hayles, en los nuevos horizontes planteados por y para el libro y sus materialidades, más que un relevo, presenciamos una convivencia, en la que unos medios se complementan y anticipan a otros (Hayles 2004). Las opciones siguen abiertas y las ofertas, al igual que las variables que adopta el libro, siguen creciendo inagotablemente. Esto comprueba que es mucho lo que este objeto todavía nos tiene que enseñar, tanto desde su materialidad como en sus múltiples extensiones, invitándonos a explorarlo y juzgarlo mucho más allá de su portada.

Otras formas del libro

a) Libro de artista. Al inicio de esta entrada se habló del libro de artista como producto de una práctica creativa que se acentuó con las vanguardias europeas, pasando luego al relevo de movimientos artísticos con tintes conceptuales de la segunda mitad del siglo xx. Actualmente este concepto permite referir a casi cualquier cosa en el ámbito artístico, siempre y cuando guarde parecido con el objeto libro, haya sido realizado a partir de dicho soporte —por ejemplo, en una escultura hecha a partir de un libro—, o evoque de forma evidente la proximidad con la forma del libro (Drucker 2004; Crespo Martín 2012, 16).

Para Johanna Drucker (2004) el libro de artista podría considerarse como la quintaesencia del libro en el siglo xx (y lo que llevamos del xxi). Sin embargo, su definición como concepto es más bien elusiva; antes que una definición precisa, se refiere a un conjunto de prácticas artísticas en torno a los libros como objetos singulares, más que como contenedores de textos, aunque estas se quieran acotar en paradigmas claros, siempre despiertan más preguntas que respuestas unívocas (Drucker 2004: 1-19). Esto puede presentarse ya sea como objeto único, o bien como uno del que se realizan pocos ejemplares, presentado bajo una variedad de condiciones y con intenciones muy distintas. Lo que vincula a este tipo de creaciones es el concepto o referente del libro como objeto del que parten. Puede entrar en juego una serie de elementos cuya funcionalidad con frecuencia es cuestionada, experimentándose a veces un roce o choque deliberado, producto de la yuxtaposición de dichos elementos y sus formas de codificación, por medio de los cuales se desautomatiza la lectura y se ofrecen múltiples sentidos y vías de interpretación.

Johanna Drucker confirma esta riqueza de libros de artista dentro de un amplio espectro de actividades y propuestas creativas, y aunque no hay criterios específicos para definir lo que hace a un libro de artista, hay varios argumentos para definir lo que no es y de lo que se distingue un objeto de este tipo. La autora advierte:

> Los libros de artista son un género único, en definitiva, un género que trata tanto sobre sí mismo, sus propias formas y tradiciones, como sobre cualquier otra forma de arte o actividad. Pero es un género tan poco atado a las restricciones del medio o la forma como los conocidos regularmente como "pintura" o "escultura". Es un área que requiere de descripción, investigación y atención crítica para revelar su especificidad (Drucker 2004, 14-15; traducción propia).

Un libro de artista demanda un acercamiento no convencional a la lectura, según recalca también la artista mexicana Martha Hellion, quien afirma que se trata de un objeto en busca de un lector activo, dispuesto a experimentar un cambio radical en sus "hábitos de lectura y de sus preconceptos sobre lo que debe ser la poesía, las artes visuales y el lenguaje" (Hellion 2003, 22).

b) Libro-objeto / Libro como objeto. Las crisis materiales que se abrieron con la evolución del libro en la era industrial y de las comunicaciones masivas han invitado no sólo a creadores sino también a teóricos a preguntarse qué tanto del medio también incide

en el mensaje (McLuhan 1996). En el marco del libro como objeto se ha resaltado el "*Livre*" como un proyecto precursor que tuvo Stéphane Mallarmé, el cual debía consistir en un performance colectivo en lugar de una lectura individual y silenciosa. No obstante, el proyecto nunca llegó a cristalizar en vida del autor. El artista Dan Graham entendió a partir de las notas mallarmeanas publicadas póstumamente que el poeta estaba preocupado por evidenciar una conciencia en torno al libro en tanto objeto, al establecer una división entre sus prácticas y concepciones "antiguas" (convencionales) que mostraban sólo sus cualidades impresas como algo fijo, y las "nuevas", que lo revelaban desde la experiencia dinámica a través de la cual se actualiza a cada instante durante la lectura y en múltiples direcciones: "El 'tiempo' del libro lineal es cerrado, mientras que en el 'Libro' de Mallarmé existe en la especificidad de un momento a otro, su duración es formalmente identificada con el grupo constituido de 'lectores' cuya presencia literalmente lo informa. A diferencia del libro antiguo, los lectores no avanzan en una sola dirección" (Allen 2014, 14; traducción propia).

Desde nuevos paradigmas que contrastan con un arte tradicional de pensar el libro como objeto destacan, en el marco de las propuestas artístico-conceptuales, las reflexiones que aportó Ulises Carrión (1941-1989) a este tema. El mexicano reconocía el objeto libro no sólo como una alternativa sino además como una responsabilidad del propio autor. Por eso, en su ensayo "El arte nuevo de hacer libros" (1980) declara que en este "nuevo arte" el escritor es también quien hace libros (Carrión 2013, 39). Como artista, Carrión teorizó sobre el formato y la función del libro, pero además mostró en muchas de sus piezas cómo operaba el texto en la página, al igual que en su dimensión secuencial, evidenciando que de esa misma manera se desprenden muchos niveles estructurales como otras formas de lo legible. Él las pone en evidencia, por ejemplo, elidiendo el cuerpo del texto para dejar sólo ciertos detalles y elementos, como los signos de puntuación, capaces de revelar también en sí mismos una estructura y un tejido en el que de otra forma no habríamos reparado.

La importancia de los detalles como marcas significativas del objeto libro puede reconocerse asimismo en la propuesta creativo-conceptual lanzada por Jonn Herschend y Will Rogan en *The Thing The Book* (2014). Ambos editores, a partir de una invitación que hicieron extensiva a varios artistas, buscaron con esta publicación hacer "un monumento al libro como objeto". Y lo lograron al resaltar sus propiedades físicas que no pueden ser recreadas de ninguna otra forma u objeto, más que en su dimensión material.

Comentan sus autores:

> Todos sabemos que los libros son un vehículo para la información, pero queremos defender que quizá sea uno de los mejores. Además, deseamos elogiar los atributos físicos de los libros en general, cosas que pueden ser hechas con libros y que no pueden ser hechas con lectores electrónicos. (Herschend y Rogan 2014, 11; traducción propia)

En este compendio, los artistas participantes resaltan no sólo el valor de ciertos componentes del libro, como las páginas, sino también otros elementos que parecen accesorios, por ejemplo: los marcadores de páginas; las hojas de erratas que se añaden a los libros publicados; los sellos de propiedad con los que cada quien marca sus libros y que se conocen como *ex libris*. Además, aluden a ciertas gramáticas que se establecen a partir de su estructura, como por ejemplo en los índices onomásticos, que pierden su función cuando son descontextualizados. En lo que respecta al diseño de la puesta en página, reconocen cómo los márgenes se vuelven áreas de oportunidad para desarrollar nuevas textualidades en forma de notas o *marginalia*. Finalmente, se tematiza su portada y el uso que ésta tiene, como la superficie del libro que más se expone al exterior y que de ahí adopta cierto carácter y "edad". Esta propuesta muestra cómo desde todas esas dimensiones el libro también significa y se vuelve legible, adoptando un valor como espacio, al igual que como soporte, cada cual cumpliendo con un fin en sí mismo.

Hay una lista cada vez más amplia de estudios sobre las formas y funciones que ha tenido cada una de las partes de un libro como objeto, a partir de las cuales ha desarrollado gramáticas y formas de legibilidad. Se recomiendan como referencias recientes y muy actualizadas la publicación de Patricia Piccolini *De la idea al libro* (2019, caps. III y IV), centrada sobre todo en una revisión de las alternativas que actualmente se presentan para quien desea entender y trabajar con libros desde el mercado editorial, o *El libro expandido: Variaciones, materialidad y experimentos* (2020) de Amaranth Borsuk, que se orienta por las formas en las que el libro presenta oportunidades para expandir su discurso desde distintas perspectivas de creación intermedial.

Puesta en página

Al abundar en los elementos constitutivos del libro, se ha hablado también de la importancia que tiene cada uno de los detalles de una puesta en página. Valen unas breves palabras para indicar que este elemento se vuelve fundamental, pues la disposición de

los componentes gráfico-escriturales también genera una "impresión" de lectura. Dicha impresión, más que meramente visual, se entiende desde una potencia performativa. Así, análoga a la "puesta en escena", se habla de esa "puesta en página", confiriendo a los elementos que componen su visualidad una "agencia" y, por qué no, un carácter y una voluntad propias. Esto puede entenderse sobre todo a partir de ejemplos poéticos como los caligramas, que dan una impresión no sólo en lo escrito sino a través de la manera en la que "dibujan" aquello de lo que se escribe. Piénsese en los caligramas de Guillaume Apollinaire (1880-1918) como "Il pleut" ("Llueve", publicado en su compendio *Calligrammes*, 1918), y la manera de disponer el texto en un sentido vertical en cinco hileras, según la cual da la impresión de ese flujo de gotas que caen del cielo; o bien, en cualquier poema visual que existe en contraste con una página sobre la que se imprime y con la que traba una relación significante, no sólo de soporte.

Más allá de este recurso de doble representación, la puesta en página puede apuntar a muchas otras formas de ciframiento que involucran lo performativo y lo significativo: desde una instrucción o notación para ser representada más allá de la página, hasta formas de lo legible e incluso de lo ilegible, como páginas en negro, manchas, tachaduras, recortes, sobreimpresiones, etc.

Ejemplos

Llama la atención que, en su mayoría, al tratarse de ejemplares únicos, los libros de artista generalmente son exhibidos en galerías y museos como objetos de observación distante, sin posibilidad de ser manipulados por sus lectores potenciales, tal como fueron pensados en su origen. Se comportan, así, como meros objetos escultóricos que pierden su dinamismo y la interacción con el lector. Pero también hay libros que han sido editados en serie, y en ese sentido siguen ofreciendo una experiencia lectora directa. Tal es el caso de *Cent mille millards de poèmes* (*Cien mil millares de poemas*, 1961) de Raymond Queneau (1903-1976), uno de los representantes del grupo OuLiPo (*Ouvroir de littérature potentielle*) fundado en 1960 en Francia. Este libro, que ha sido reeditado en 2012, originalmente se imprimió de forma aparentemente convencional, pero con la particularidad de que, al interior, cada verso de los múltiples sonetos que integran sus páginas (tanto en el anverso como en el reverso de cada hoja) está cortado en una tira. La idea es que cada tira pueda combinarse de muchas maneras y de forma independiente con las de los versos superiores e inferiores, de páginas tanto anteriores

como posteriores. Gracias a la puesta en página, cualquier combinación que se elija de las tiras, dará por resultado un potencial soneto. Esta obra puede entenderse como libro-objeto en tanto se conceptualiza como libro móvil, que en su realización material ofrece una experiencia plástica y operativa singular al ser abierto y desplegarse en las tiras de papel; todo ello sin abandonar el formato de la edición encuadernada. Se trata aquí de un tipo de poesía combinatoria sin precedentes, que inspiró posteriores remediaciones algorítmicas digitales, así como otras obras literarias y artísticas derivadas.

Bajo una idea análoga de sistema combinatorio inspirado en el libro de Queneau, podemos encontrar la *Fabrique à litanies* (*Fábrica de letanías*, 1997), realizada por Michel Butor (1926-2016) en colaboración con el artista plástico Joël Leick (1961-). Se trata aquí de un montaje de una serie de círculos concéntricos móviles, cada uno conteniendo palabras (sustantivos y adjetivos, masculinos y femeninos, respectivamente) que permiten reconfigurarse de muchas maneras, según cómo se muevan los círculos para dar como resultado ciertas combinatorias de cadenas léxicas.

Muy similares en su concepción, pero anteriores a la propuesta de Butor pueden mencionarse los *Discos visuales* (1968) del escritor mexicano Octavio Paz (1914-1998) en colaboración con el pintor Vicente Rojo (1932- 2021). Se trata de la publicación de cuatro discos circulares con textos de Paz y diseño de Rojo, contenidos en un formato de libro empastado e impreso por la editorial Era. Interesado en concebir una forma de "poesía en movimiento" y explorando las maneras de liberar los textos de los formatos tradicionales que ofrecían las ediciones impresas, Paz busca aquí provocar al lector para que descubra, a través del uso propio que da a los círculos, configuraciones textuales dictadas por el azar y la combinación. También aquí, como en Butor, los textos aparecen impresos en círculos móviles, a través de los cuales se da una lectura poética que rompe con lo lineal y juega con lo aleatorio. Estos discos se han asociado con las creaciones surrealistas o bien con ejercicios de poesía concreta.

Evocando de nuevo la propuesta de Queneau, en lo referente a la posibilidad combinatoria, cabe también mencionar otro ejemplo de publicación reciente: *Permanente obra negra* (2019) de la escritora mexicana Vivian Abenshushan (1972-). Se trata aquí de un libro que basa su principio en la escritura de fichas (con citas, imágenes

o ideas sueltas) como unidades mínimas de discurso, mismas que responden a temáticas y ámbitos diferentes, los cuales son distinguibles tanto por su ubicación en la página como por su tipografía. Desde su primera edición, el libro ha aparecido bajo al menos cinco formatos: como libro suajado; como libro convencional (en la edición que circula ampliamente de la editorial Sexto Piso); como caja de fichero con tarjetas individuales que pueden extraerse de sus respectivas secciones clasificatorias de manera libre; como propuesta de libro electrónico consultable en red, producto de una compleja maquinaria que combina de forma aleatoria las diversas fichas al momento en que es accionada por el lector-usuario; y como instalación que invita a activaciones performáticas en espacios culturales. Esta propuesta múltiple es ejemplo de cómo el recurso del *ars combinatoria* se cristaliza en distintos productos y versiones de un mismo concepto libro, que dialogan con la manera en la que lo pensamos desde su materialidad. Se recurre aquí a propuestas inspiradas en obras anteriores, pero se suman también nuevas formas de lectura y nuevas gramáticas derivadas de su diversidad transmedial, sin que importe definir cuál es el objeto original, ni qué vino primero. Todos son derivados y a la vez variaciones de una misma concepción escritural.

Un ejemplo ya ampliamente trabajado por la crítica en los últimos años es el de la novela *House of Leaves* (2000) del escritor norteamericano Mark Danielewski (1966-), en donde el autor recurre a muy diversas estrategias de puesta en página como recursos "arquitectónicos", tanto para simular experiencias de los protagonistas cuando se mueven por un espacio, como para aludir a ambientes que el lector familiarizado asociará con sus prácticas digitales (por ejemplo, la sugerencia de hipervínculos o la de ventanas, pero desde el texto impreso). Además, hay diversos recursos textuales que desde su puesta en página ponen en crisis la legibilidad, por ejemplo, al presentarse incompletos, tachados o superpuestos (véase González Aktories 2014).

Entre las ediciones recientes que presentan de forma provocadora el elemento discursivo textual del libro, hay algunos que juegan a poner en crisis la legibilidad de la inscripción en su soporte para refrendar su mensaje. Como ejemplo cabe mencionar el segundo de los tres volúmenes del artista y crítico Michael Gibbs (1949-2009) *All or Nothing. An Anthology of Blank Books* (*Todo o nada. Una antología de libros blancos*, 2005), que consiste en una réplica idéntica del primer libro en cuanto a su contenido

(que incluye ensayos críticos publicados previamente, además de ejemplos de poemas visuales y concretos, documentos de performances, entre otros), salvo por el hecho de que aquí, en la puesta en página, no hay un contraste del texto en tinta negra sobre un fondo blanco, sino apenas se insinúa en tinta blanca sobre el blanco de las páginas. En su potencial ilegibilidad, este libro reivindica sin embargo a nivel conceptual aquello que recoge en su texto y recalca —retomando lo dicho por Robert Rauschenberg respecto de un cuadro— que un libro en y sobre el blanco nunca está realmente en blanco.

Otro ejemplo que se lanzó al mercado bajo un principio similar pero con intenciones distintas, de evidenciar su la calidad efímera de la escritura, corresponde a la edición de un *Libro que no puede esperar*, publicado por la editorial argentina Eterna Cadencia (Buenos Aires 2009). La edición especial, que contenía una antología de nuevos narradores latinoamericanos bajo el título de *El futuro no es nuestro*, fue sometido a un proceso de edición con tinta que tenía una caducidad programada de 60 días a partir del momento que en éste se abría y entraba en contacto con el aire. Al atentar en contra de su vocación de contenedor permanente y confiable, este tipo de edición invitaba a un acto consciente de lectura de sus páginas, sabiendo que su contenido a largo plazo sólo valdría para el recuerdo.

Susana González Aktories

Referencias citadas

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Allen, Gwen. 2014. “The Artist as Bookmaker”. En John Herschend, Will Rogan y Gwen Allen, eds. *The Thing The Book: A Monument to the Book as Object*, 13–24. San Francisco: Chronicle Books.

Borsuk, Amaranth. 2018. *The Book*. Cambridge: The MIT Press.

———. 2020. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Traducido por Lucila Cordone. Buenos Aires: Ampersand.

Carrión, Ulises. 2013. *El arte nuevo de hacer libros.* Editado por Juan J. Agius. Traducido por Heriberto Yépez. Anómalos. México: Tumbona; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Chartier, Roger. 2010a. “Del códice a la pantalla: trayectorias de lo escrito”. En *Circulaciones. Trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 17–30. México: Bonilla Artigas Editores/ FFYL UNAM.

———. 2010b. “Materialidad del texto, textualidad del libro”. En *Circulaciones. Trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 31–46. México: Bonilla Artigas Editores/ FFYL UNAM.

Crespo Martín, Bibiana. 2012. “El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras”. *Anales de Documentación* 15 (1). https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591.

Cruz Arzabal, Roberto. 2018. “Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente”. Tesis doctoral, México: Universidad Nacional Autónoma de México. https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/5.

Dorra, Raúl. 2001. “Entrevista con Roger Chartier”. Editado por Raúl Dorra. *Tópicos del Seminario. La dimensión oral de la escritura*, 6: 57–75.

Drucker, Johanna. 2004. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books.

Frenk, Margit. 2005. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervante*s. México: Fondo de Cultura Económica.

García Carcedo, Pilar, y María Goicoechea de Jorge. 2013. “Alicia a través de la pantalla: estudio de la lectura literaria en el siglo XXI. Presentación de modelos de experimentación y resultados”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj968.

González Aktories, Susana. 2014. “Espacios gráficos-espacios simbólicos en la nueva narrativa norteamericana. El caso de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski”. *deSignis* 21: 51–61.

González Treviño, Ana Elena. 2010. “Los tesoros del orfebre: el valor de las ediciones originales para los estudios literarios”. En *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 47–65. México: Bonilla Artigas Editores.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.

———. 2004. "Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis". *Poetics Today* 25 (1): 67–90. https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67.

Hellion, Martha. 2003. "Origen del libro de artista". En *Libros de artista*, de Ulises Carrión, editado por Martha Hellion, 21–53. Madrid: Turner.

Herschend, Jonn, y Will Rogan, eds. 2014. *The Thing The Book. A Monument to the Book as Object*. San Francisco: Chronicle Books.

Littau, Karin. 2008. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Mak, Bonnie. 2011. *How the Page Matters.* Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, Marshall. 1996. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós.

———. 1998. *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducido por Juan Novella. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Piccolini, Patricia. 2019. *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales.* Libros sobre libros. México: Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, Irene. 2021. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela.

imagen

La palabra “imagen” proviene del latín *imago* y se emplea para referirse a la representación de un objeto real o imaginario. Aunque por lo general el término se utiliza para representaciones visuales, por extensión, se usa también para referir a otros ámbitos de la percepción, como la audición (imágenes sonoras o auditivas), el tacto (imágenes hápticas) e incluso el olfato (imágenes olfativas). Se habla de imágenes mentales, las cuales son producidas de manera individual, subjetiva y única con base en el repertorio del que dispone alguien. Por ejemplo, si pedimos a un grupo de personas que piensen en un gato, cada quien generará la imagen mental de éste de manera diferente. Así pues, su gato será de un color, tamaño y textura distintos según las experiencias personales y el contexto específico de cada individuo. Es la dinámica de generación de imágenes mentales individuales lo que explica, en parte, las diferencias producidas por la lectura de un mismo texto en la mente de distintos lectores.

En su recuento de los conceptos fundamentales de la ciencia de la imagen, denominada iconología (*Iconology*), W. J. T. Mitchell explica que la imagen puede ser mejor comprendida mediante dos categorías, la imagen y la imagen material. La primera es “una entidad extremadamente abstracta y bastante mínima que puede evocarse con una simple palabra [… es] en tanto que entidad inmaterial, una apariencia fantasmal, fantasmática, que sale a la luz o cobra vida (puede ser lo mismo) en un soporte material” (2019, 27). La segunda es la existencia verificable de la primera en un soporte específico; se trata de “un objeto material, una cosa que puedes quemar, romper, rasgar” (26). Para sus categorías, Mitchell parte de las diferencias entre palabras en inglés y que resultan intraducibles —acaso mediante paráfrasis— a otras lenguas modernas. La imagen en inglés es *image* (en francés, *image*, y en alemán *Bild*), mientras que la imagen material

es *picture* (nuevamente, *image* y *Bild*). Cuando la imagen material (*picture*) es destruida, pervive la imagen (*image*).

Las imágenes se pueden clasificar a partir de las siguientes consideraciones: *a)* según su grado de iconicidad, es decir, la semejanza que tienen con el elemento que representan. La fotografía de un gato tiene un mayor grado de iconicidad que un dibujo que sólo represente la silueta, por ejemplo, y ambos poseen más que un dibujo cubista; *b)* según su materialidad, es decir de acuerdo con el tipo de soporte en el que aparecen y el formato que adoptan en él; *c)* según se trate de imágenes originales o de reproducciones de otras imágenes; esto es lo que Mitchell estudia a partir de la noción de clon, que se refiere simultáneamente a la copia de un objeto como a la serie potencial de reproducciones de esa copia; *d)* según su estructura, es decir, de acuerdo con los elementos que la forman en relación con su contenido, soporte o composición. Las imágenes organizan sus elementos mediante la relevancia de unos sobre otros, el ritmo, la jerarquía, etc.

Además, las imágenes pueden desempeñar diversas funciones (González Ochoa 2005, 31-35) entre las que se encuentran: *a)* la función representativa, según la cual la imagen sustituye e informa sobre aquello a lo que hace referencia. Por ejemplo, la imagen visual de una manzana para representar una manzana de la realidad. En este caso, el vínculo mimético es muy estrecho y permite que alguien que no conozca el objeto pueda identificarlo en la realidad; *b)* la función simbólica, que se refiere a la imagen con un significado o concepto añadido de manera individual o colectiva. La función simbólica supone simultáneamente una distancia del objeto representado y una aproximación de tipo cultural, afectivo o moral. Por ejemplo, la imagen visual de una manzana empleada para representar la idea del pecado. En este caso se trata de una función simbólica colectiva con carácter histórico dentro de la cosmovisión judeocristiana; *c)* la función semántica, que se produce cuando la imagen actúa como signo, ya que la conexión entre dicha imagen y su sentido es completamente arbitraria. Por ejemplo, usar la imagen de una persona acostada en un camastro leyendo para referir a la idea de descanso, la cual también podría representarse a través de muchas otras imágenes distintas a ésta. La diferencia entre la función semántica y la simbólica es, como es de esperarse, difusa e incluso contextual. Para que una imagen adquiera un valor simbólico debe haber pasado por un proceso de semiosis que la distinga como signo, mientras que para que una imagen se convierta en signo debe tener un vínculo, aunque se haya

olvidado, entre el elemento y lo que produce; *d)* la función estética, a partir de la que la imagen es creada con la finalidad de generar una experiencia que genere en el perceptor una emoción y una reflexión detonadas por su vinculación personal con ésta. En las distintas etapas de la historia de las imágenes la relación entre éstas y sus perceptores han sido diferentes. Por ejemplo, en la actualidad, el trabajo con imágenes de muchos artistas contemporáneos busca generar tensiones productivas entre el referente, su representación y su interpretación.

Las cuatro funciones no son las únicas identificables entre las que históricamente se han atribuido a las imágenes —aunque otras funciones pueden integrarse en las cuatro principales mencionadas. Resulta evidente que dichas funciones no son limitantes ni mutuamente excluyentes, como se indicó antes, y que pueden estar de tal modo imbricadas que, muchas veces, una es condición de otra, o bien participan en las mismas imágenes.

En el caso de las imágenes de carácter artístico, las cuatro funciones participan en mayor o menor medida, dependiendo de las convenciones estéticas y de representación de cada época. Resulta impensable pensar en una imagen artística que carezca de función estética, pero no todas las imágenes que poseen esa función son consideradas arte dentro de una comunidad.

A lo largo de la historia, las imágenes han sido analizadas desde distintos puntos de vista y aun de forma transdisciplinar (Belting 2011), aunque por mucho tiempo, su estudio correspondió de manera predominante a la historia del arte y la estética (Gombrich 2003; Panofsky 1972), y posteriormente a los estudios históricos que intentaron poner en crisis la propia disciplina histórica a partir de la imagen (Didi-Huberman, 2009, 2010, 2012, 2013, 2017). Es posible estudiar las imágenes desde aspectos filosóficos —no exclusivamente estéticos—, por ejemplo en relación con el lenguaje y su dimensión simbólica (Zamora 2007), o en búsqueda de su ontología (Bazin 1965; Deleuze 2001, 2005; Nail 2019). Posteriormente, se han sumado otras disciplinas y enfoques como la semiótica (Bal y Bryson 1991), los estudios visuales (Mitchell 2009, 2016, 2017, 2019; Mirzoeff 2003, 2013, 2016), la iconología y los estudios intermediales. En muchas ocasiones, los teóricos han circunscrito sus investigaciones a las imágenes visuales, pero sus reflexiones pueden ser trasladadas a otros tipos de imágenes percibidas por sentidos distintos al de la vista, como sucede con las imágenes sonoras o hápticas. Aquí nos centraremos, especialmente, en las imágenes visuales.

John Berger, en su libro *Modos de ver* (1972), señala que la vista llega antes que las palabras y plantea que un bebé mira e identifica antes de hablar, de modo que el primer ordenamiento del mundo se hace a través de las imágenes visuales. Para Berger, "una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y tiempo en que surgió por primera vez y que se ha preservado por unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver." (2005, 9-10). De ahí que la relación con las imágenes se construya social y culturalmente, por una parte, e individualmente, por otra. Berger señala que al principio las imágenes se crearon para evocar algo ausente, pero poco a poco se fue haciendo patente que una imagen podía sobrevivir a aquello que representaba, con lo cual surgió su valor histórico y su importancia documental, puesto que una imagen deja ver la manera específica en que alguien, a partir de la recreación, había visto algo en un cierto contexto y en un momento determinado.

En *Los lenguajes del arte* (2010), Nelson Goodman, tras retomar los aportes que hicieron teóricos como los filósofos Ernst Cassirer o Susanne Langer, y desde una orientación pragmatista, los semiotistas Charles Sanders Peirce y Charles W. Morris, plantea una serie de reflexiones que resultan especialmente renovadoras dado que el punto de partida tiene una intención muy distinta a la que se había planteado antes respecto al sentido del arte. Desde su perspectiva de que el mundo es producto de una construcción simbólica —lo cual implica la conciencia de innumerables versiones correctas de éste—, Goodman analiza los símbolos en función del uso cognitivo que hacemos de ellos. Las imágenes, en tanto elementos constitutivos de esa construcción simbólica, merecerán un lugar especial en sus reflexiones.

Muchos autores han señalado que todo acto de ver es resultado de una construcción cultural y por tanto implica una política (Didi-Huberman 2009, 2017; Jay 2007; Brea 2010; Moxey 2015). Por ejemplo, Moxey ha señalado la importancia de reflexionar sobre los intereses que generan las representaciones dentro de un contexto social, estético y político determinados, lo cual se ha vuelto cada vez más importante a medida que la globalización ha ido ganando terreno. Su libro *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (2015) propone un recorrido por los modos de construir conocimiento a través de las imágenes y enfatiza que éstas y las obras de arte desempeñan un papel fundamental al revelar las múltiples y diversas temporalidades que habitamos.

Martin Jay analiza en su libro *Ojos abatidos* (2007) la manera en la que el pensamiento filosófico francés del siglo xx intentó alejarse la mirada y la verdad visual mediante un conjunto de estrategias dispares. Mediante un comentario que traza la importancia de la mirada en Occidente, Jay propone identificar la historia general de la mirada como construcción social a partir del concepto de "régimen escópico", que retomara de Christian Metz, que supone la independecia entre el modo de construcción de la mirada y lo mirado. Es decir, la manera en la que vemos las cosas no depende de las cosas en sí, sino de las operaciones simbólicas y las convenciones en las que vivimos. Jay clasifica los primeros regímenes escópicos de la modernidad europea en tres tendencias: el perspectivismo cartesiano —basado en puntos de fuga y cuadrículas que ordenan el espacio en un plano—, el "arte holandés de describir" —basado en la afirmación de la materialidad de los objetos mediante juegos de luces y sombras— y el arte de la razón barroca —basado en en la locura de la visión: anamorfosis, trampantojos, acumulaciones. En el siglo xx, el régimen escópico definitivo, aunque no el único, es el cinematográfico; en el xxi, la mirada digital, impersonal y violenta del dron (véase Maurer 2017; Yehya 2021).

Por su parte, José Luis Brea afirma que la visualidad es una práctica connotada política y culturalmente, la cual consta de un magnífico poder de producción de realidad que se basa en el gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización de los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios (entendidos como visiones de mundo) circulantes. En *Las tres eras de la imagen* (2010), este pensador español plantea tres etapas en la producción y análisis de las imágenes que han modificado nuestra relación con ellas en tanto dispositivos simbólicos enmarcados en un contexto que evoluciona en paralelo al desarrollo de la historia. Así, habla de clasificaciones vinculadas al soporte en el que se encuentran las imágenes, como la imagen-materia, o el film y la e-imagen. En relación con cada uno de los tres tipos de imágenes, analiza sus características técnicas, su temporalidad, el tipo de memoria que implican, la potencia simbólica, la forma discursiva, las condiciones de visionado, el modo de economía —sus relaciones de producción, consumo y circulación—, el régimen escópico, el tipo de conocimiento que produce, el carácter epistemológico, así como el nombre de los estudios que se ocupan de su análisis. Uno de los puntos clave de este libro es la reflexión sobre la función de las imágenes como "máquinas de memoria",

tema que interesará a muchos otros teóricos para quienes el binomio imagen-memoria es prácticamente indivisible (Didi-Huberman 2013; Moxey 2015).

Otro texto que a pesar del paso de los años sigue resultando imprescindible cuando se habla de obras de arte y de su decodificación —vinculada también a la generación y valoración de imágenes— es el famoso ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2012 [1935]), en el que plantea las implicaciones de situarse frente a una obra de arte única, original e irrepetible que, por tanto, produce una experiencia estética aurática —única e irrepetible también—, versus las obras que pueden ser reproducidas técnicamente y no constan de un original ni generan dicha experiencia generadora de un aura en torno a la obra. Cuando Benjamin escribió el texto, estaba pensando sobre todo en la fotografía, pero su ensayo sigue teniendo vigencia cuando se piensa en los contextos actuales del arte electrónico, en un momento de la historia en que la reproductibilidad de las imágenes permea todas las esferas de la acción humana (véase Gumbrecht y Marrinan 2003).

Para la comprensión actual y el estudio de las imágenes, resulta fundamental tomar en cuenta el surgimiento de la "cultura visual" y de los "estudios visuales". Uno de los principales teóricos que han trabajado desde el campo de la cultura visual y que ha atendido de manera central el tema de la imagen desde su dimensión intermedial es W. J. T. Mitchell (2009; 2014; 2016; 2017; 2019). En sus numerosos libros ha abordado temas que conciernen a la iconología, la relación imagen texto, así como la relación que las imágenes tienen con los medios. De esta forma, sus estudios han contribuido a nutrir de manera muy fértil la discusión sobre las imágenes, su función y nuestra relación con ellas. En consonancia con los trabajos del historiador Erwin Panofsky (1972), Mitchell ha analizado las diferencias y semejanzas entre las imágenes y los textos. Quizá una de las mayores aportaciones de este estudioso a la historiografía de las imágenes es su concepción del "giro pictórico o pictorial" (véase Casanueva y Bolaños 2009; Dotta Ambrosini 2015) como un nuevo paradigma que rompe con el "giro lingüístico" que Richard Rorty (1990 [1967]) había propuesto, e incluso con el "giro semiótico" al que refirieron estudiosos como Mieke Bal y Norman Bryson (1991). En esta visión, el lenguaje escrito ya no es el centro del conocimiento y las imágenes deben ser consideradas de manera independiente al lenguaje. Además, se plantea que la imagen ha reemplazado al lenguaje escrito y oral como principal generador de conocimiento en nuestras sociedades contemporáneas. En este contexto resulta fundamental el estudio

de las imágenes, entendidas como elementos que permiten profundizar en la cultura para rastrear las intersecciones de la representación, el lenguaje, la historia. Mitchell ha cuestionado la autoridad, el poder, que hemos conferido a las imágenes a lo largo del tiempo (Mitchell 2017) y, junto con otros autores, se ha pronunciado con respecto a lo que algunos han denominado "ocularcentrismo" o "iconocentrismo" y que en un mundo de producciones culturales cada vez más híbridas resulta importante seguir cuestionando.

Como puede verse, el concepto de imagen está no sólo vinculado con sus formas de percpeción, sino también con las características y alcances de sus medios de producción, inscripción y distribución. Por ello, el estudio de las imágenes es un tema de vital importancia para los estudios intermediales, que se han ocupado de analizar las relaciones entre las imágenes y sus medios, así como las vinculaciones entre las imágenes y otras formas de representación como las sonoras o textuales.

Ejemplos

La trahison des images [Ceci n'est pas une pipe] (*La traición de las imágenes [Esto no es una pipa]*, 1929), de René Magritte (1898-1967) es parte de una serie de obras de este pintor francés desarrolladas entre las décadas de 1920 y 1960, que muestra una pintura de una pipa abajo de la cual se encuentra la oración que da título a estas obras. A pesar de ser una imagen que podría considerarse trillada en el ámbito de la cultura visual, al haberla plasmado Margitte en una serie de dibujos y cuadros con distintas variantes —poniendo la frase ya sea arriba o debajo de la imagen de la pipa, o bien presentando esta última como parte de un cuadro al interior del cuadro mismo—, es un ejemplo interesante, que problemartiza la condición de la imagen, su ser imagen, al mismo tiempo que se cuestiona a sí misma desde dos lenguajes distintos: el pictórico y el verbal. Al leer "Esto no es una pipa", el cuadro revela una verdad que solemos dejar de lado ante el pacto ficcional que implica la interacción con una imagen, pues lo que vemos no es una pipa, sino una representación visual de una pipa; y lo que leemos en el texto es por una parte la negación de representación que puede referir ya sea a las mismas palabras en oposición a la imagen representada, o bien a la explicación misma de que ésta no equivale al objeto real que representa, o aun que ambas, texto e imgagen, niegan su carácter de realidad respecto a las pipas físicamente existentes. Es así que este cuadro, junto a otros similares que pueden considerarse como "metaimágenes" (Mitchell 2009, 9-79; 2019, 23-30),

han despertado el interés de parte de distintos estudiosos, como Michel Foucault (1981 [1973]) o James Heffernan (2002).

En otra entrada de este libro (traducción intersemiótica e intermedial) ya se ha comentado el ejemplo *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth (1945-), una obra en la que aparece físicamente una silla, a la par de una imagen fotográfica en tamaño real de la misma (su representación visual) y su definición de diccionario (representación verbal). En esta yuxtaposicón de referentes, incluyendo el objeto físico como ejemplo del "tipo-silla", se tematiza no sólo acerca de la identidad plural del concepto sino también sobre el poder de su representación, una de las cuales se da a partir de su imagen.

We don't need another hero (1987) es una de tantas piezas elaboradas como impresión en vinil tipo cartel espectacular por la diseñadora y artista conceptual norteamericana Barbara Krueger (1945-), en donde aparece la imagen de un niño que, con orgullo, enseña a una niña la fuerza de su brazo mientras ésta, mirándolo por encima del hombro, intenta tocarlo con asombro y admiración. La imagen se encuentra cruzada a la mitad de forma horizontal por una pleca roja sobre la que se lee, en una imponente letra blanca, el slogan que remite a su vez al título de la emblemática canción popularizada dos años antes (1985) por la cantante Tina Turner. El trabajo característico de Krueger, como se desprende también de este ejemplo, sigue la lógica visual del cartel y la portada de revista, con imágenes cotidianas tomadas de la publicidad o de la prensa de circulación masiva de mediados del siglo xx, recontextualizándolas al rotularlas con con texto que, más que describir, comenta críticamente la imagen, generando un discurso ambiguo. Se considera este un trabajo postmoderno de reapropiación de imágenes, inspirado en obras emblemáticas previas del mundo de la publicidad como *We can do it!* (1943) de Howard Miller, que presenta la imagen de una de tantas mujeres que ocuparon las plazas de trabajo destinadas previamente por hombres, y que quedaban vacantes tras su reclutamiento durante la Segunda Guerra Mundial. Más que determinar la interpretación de la imagen, Krueger busca mantener la ambigüedad para que el espectador complete su sentido (Rubin 2018).

María Andrea Giovine Yáñez

Referencias citadas

Bal, Mieke y Norman Bryson. 1991. "Semiotics and Art History". *The Art Bulletin* 73 (2): 174–208. https://doi.org/10.2307/3045790.

Bazin, André. 1965. "Ontología de la imagen fotográfica". *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 2 (1 (7)): 3–6.

Belting, Hans. 2011. *La imagen y sus historias. Ensayos*. México: Universidad Iberoamerica.

Benjamin, Walter. 2012. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Berger, John. 1972. *Modos de ver*. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili.

———. 2005. *Mirar*. Traducido por Pilar Vázquez. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.

Casanueva, Mario y Bernardo Bolaños, eds. 2009. *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Anthropos.

Deleuze, Gilles. 2001. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

———. 2005. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros.

———. 2010. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducido por Françoise Mailler. Murcia: CENDEAC.

———. 2012. *Arde la imagen*. México: SerieVe; Fundación Televisa.

———. 2013. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan A Calatrava. Madrid: Abada.

———. 2017. *Lo que vemos, lo que nos mira.* Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.

Dotta Ambrosini, Javier. 2015. "La visualidad como objeto: el giro pictórico y los estudios de cultura visual". *Revista Dixit* 22: 38–49.

Foucault, Michel. 1981. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducido por Francisco Monge. Barcelona: Anagrama.

Gombrich, Ernst Hans. 2003. *Los usos de las imagenes. Estudios sobre la funcion social del arte y la comunicacion visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

González Ochoa, César. 1997. "Funciones de la imagen". En *Apuntes acerca de la representación*, 31–35. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Goodman, Nelson. 2010. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducido por Jem Cabanes. Madrid: Paidós.

Gumbrecht, Hans Ulrich y Michael Marrinan, eds. 2003. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

Heffernan, James. 2002. “Literacy and Picturacy. How Do We Learn to Read Pictures?” En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Ulla-Britta Lagerroth y Erik Hedling. Amsterdam: Brill Rodopi.

Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo Xx*. Traducido por Francisco López Martín. Madrid: Akal.

Maurer, Kathrin. 2017. “Visual Power: The Scopic Regime of Military Drone Operations”. *Media, War & Conflict* 10 (2): 141–51. https://doi.org/10.1177/1750635216636137.

Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Traducido por Paula García Segura. Barcelona: Paidós.

———, ed. 2013. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge.

———. 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.

Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.

———. 2016. *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Capital Intelectual.

———. 2017. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Traducido por Isabel Mellén. Madrid: Sans Soleil.

———. 2019. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Traducido por Remedios Perni Llorente. Madrid: Akal.

Moxey, Keith. 2015. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Traducido por Ander Gondra Aguirre. Barcelona; Buenos Aires: Sans Soleil.

Nail, Thomas. 2019. *Theory of the Image*. Oxford: Oxford University Press.

Panofsky, Erwin. 1972. *Estudios sobre iconología*. Traducido por Bernardo Fernández. Madrid: Alianza.

Rorty, Richard. 1990. *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Traducido por Gabriel Bello. Barcelona: Paidós; Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Barcelona.

Rubin, Alessandro M. 2018. “We Don’t Need Another Hero by Barbara Kruger”. *An Art Chronicle* (blog). el 10 de abril de 2018.

Yehya, Naief. 2021. *Mundo dron. Breve historia ciberpunk de las máquinas asesinas*. México: Debate.

Zamora Águila, Fernando. 2007. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

poéticas visuales

Las poéticas visuales surgieron como campo de estudio a finales de los años ochenta con la misión de analizar las relaciones entre visualidad y escritura y de estudiar los efectos, particularmente los estéticos, que producen dichas relaciones. Las poéticas visuales contribuyen a replantear el espectro del análisis literario al ocuparse de modos de producción textual intermediales y extienden la misión de los estudios literarios en nuevas direcciones. El término "poéticas visuales" (*visual poetics*) fue empleado por Norman Bryson en el artículo "Intertextuality and Visual Poetics" (1988), originalmente publicado en 1987 en *Critical Texts* y que luego apareció en la revista *Style*, gracias a la cual recibió una mayor difusión. El texto inicia con las siguientes palabras: "La frase 'poéticas visuales' contiene una promesa: que entre la poesía y la visualidad existe una afinidad o afiliación que nos permite cruzar de un dominio al otro con cierta naturalidad o con la sensación de que se trata de un tránsito natural". (Bryson 1988: 183, traducción propia.) Si bien más adelante Bryson agrega que en dicho tránsito existen dificultades conceptuales de las que debemos estar conscientes, este texto fundacional de las poéticas visuales deja clara la importancia de atender las relaciones que existen entre lo verbal y lo visual. Las poéticas visuales se ocupan de reflexionar en torno a los rasgos constitutivos y lo efectos estéticos de los distintos tipos de iconotextos —es decir, unidades significantes en las que conviven textos e imágenes, como se verá más adelante.

A lo largo de los siglos se han producido innumerables obras que fusionan las imágenes con las palabras como muestra de la afinidad o afiliación de la que hablaba Bryson. Sin embargo, fue a partir de los primeros años del siglo xx, con la llegada de las vanguardias históricas, cuando la búsqueda de este tipo de copresencias se volvió cada vez más sistemática y, por tanto, también la reflexión sobre los diversos caminos, divergentes y convergentes, de las imágenes y los textos.

Las tensiones, proximidades y distancias entre visualidad y escritura han sido abordadas con distintos enfoques a lo largo del tiempo. Simónides de Ceos planteó que la pintura (entendida como metonimia de la visualidad) es "poesía muda", mientras que la poesía (entendida como metonimia de la escritura) le parecía "pintura que habla". Por su parte, el poeta latino Quinto Horacio Flaco definió la pintura como un "poema sin palabras", aunque también igualó pintura y poesía, poniéndolas en un mismo nivel en la célebre frase *ut pictura poesis* ("así como la pintura, la poesía"). Para él esta analogía podía establecerse porque el referente de ambas es la realidad y las dos son limitadas en su adecuación mimética a esa realidad. Tiempo después, Leonardo da Vinci invirtió la frase y planteó que, si la pintura era "poesía muda", entonces la poesía debía ser "pintura ciega" (véase sobre esto la entrada intermedialidad).

Por otra parte, Gotthold Ephraim Lessing, en su célebre ensayo estético-filosófico *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (2014, [1766]), planteó que la poesía y las artes plásticas difieren tanto por los objetos que imitan como por la manera de imitarlos. Lessing formuló así una teoría que planteaba la diferencia entre las artes espaciales (por ejemplo, la pintura, la escultura, el dibujo) y las artes temporales (entre las que se encuentran la literatura y la música). Pintura y poesía, afirma Lessing, imitan la realidad de una manera completamente distinta: la primera emplea formas y colores distribuidos en el espacio; la segunda, sonidos articulados que se encadenan unos con otros en el tiempo. Estas distinciones se han mantenido a lo largo de los siglos en distintas aproximaciones al estudio de los lenguajes artísticos, pero también han sido cuestionadas duramente, incluso por contemporáneos de Lessing.

En la larga y fructífera historia de las relaciones entre imágenes y textos no es posible dejar de mencionar los caligramas de Simmias de Rodas, del año IV a.C, de los cuales se conservan tres: "El hacha", "Las alas" y "El huevo". Al griego Simmias se le reconoce como creador de la *technopaegnia* o composición de poemas figurados en verso, a pesar de que la terminología es latina y se debe a Ausonio. Se trata de textos que al mismo tiempo son imágenes, pues antes de leer palabra por palabra los versos, a través de la mancha tipográfica, de entrada, vemos una forma figurativa, es decir, un hacha, unas alas y un huevo.

Durante la Edad Media, la coexistencia entre imágenes y textos fue recurrente. Cabe destacar los *carmina figurata*, textos caligramáticos que llegaron a ser sumamente sofisticados y a los cuales se agregaban contornos dibujados o incluso colores.

Otro caso emblemático digno de mención es el de los caligramas de François Rabelais en el siglo xv. También en el siglo xvi hubo autores que intentaron imitar los caligramas de la antigüedad, escribiéndolos en griego y en latín, incluso en otras lenguas, lo cual contribuyó a su difusión. En los siglos siguientes hubo diversas obras que conjuntaron elementos verbales y visuales en un todo integrado. Prueba de ello son los poemas visuales (laberintos, paromofrones, acrósticos, epigramas) que encontramos en la literatura novohispana (véase Gutiérrez, Pizarro y De Valdés, 2015). Un ejemplo emblemático son las décimas acrósticas a Fernando VI de Mariana Navarro publicadas en el libro *Coloso elocuente* de Pedro José Ramírez de Arizpe en 1747. A lo largo de la historia de la edición encontramos también varias puestas en página visuales, como la que se aprecia en "A tale of a tail" en *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, así como una gran cantidad de poemarios que incluyen imágenes y textos en diversos niveles de coordinación o yuxtaposición.

Un parteaguas en la genealogía de las obras que conjugan la visualidad y la escritura tuvo lugar en 1897 cuando Stéphane Mallarmé publicó su famoso poema constelación *Un tiro de dados*, poema al que se ha hecho referencia previamente (véanse legibilidad y libro), en el cual la alternancia de tipografías y el uso de los espacios en blanco, considerados por él "blancos activos", dotan al texto de lecturas que no siguen una direccionalidad única. Este texto es la semilla de movimientos artísticos muy importantes como las palabras en libertad, el letrismo y el concretismo.

Durante las primeras décadas del siglo xx la poesía visual vivió un verdadero auge. Dadaístas, futuristas, surrealistas, estridentistas exploraron las posibilidades de la hibridación de elementos verbales y visuales de muy distintas maneras. La poesía objeto, además de elementos visuales, añadió la tridimensionalidad de los cuerpos en el espacio asemejando el poema a la escultura. En la segunda mitad del siglo xx, se hizo cada vez más habitual explorar con materiales distintos al papel, con lo cual se abrió la puerta a una serie de poéticas visuales en múltiples soportes: madera, vidrio, muros de ciudades, anuncios espectaculares, la piel escrita con tatuajes, la inmaterialidad del espacio de la holopoesía. La poesía digital, desde su surgimiento, recuperó muchas de las inquietudes de las poéticas visuales y, además de continuar explorando con la imagen fija, sumó las posibilidades de la imagen en movimiento, el sonido y el movimiento propios de la interacción con estas piezas.

El siglo xx fue el escenario propicio para la hibridación de lenguajes artísticos, uno de los ejes fundamentales de las vanguardias artísticas. Sin entrar en detalles, es importante dejar asentado que las vanguardias históricas son un parteaguas en la forma de concebir el arte, sus límites y funciones. Subrayar esto es básico pues la exploración constante y activa de las fronteras, semejanzas y diferencias entre distintas manifestaciones artísticas que tuvo lugar en estas épocas fue muy fructífera para el desarrollo de obras de naturaleza intermedial. En los diversos movimientos vanguardistas las artes visuales y la literatura —es decir la imagen y la palabra— coexistieron en formas nuevas y múltiples, y establecieron una hermandad indisoluble cuyas influencias siguen siendo perceptibles aún hoy en día.

Vinculado a lo anterior, una de las características comunes a las vanguardias fue el trabajo colaborativo entre artistas, lo cual hizo que no sólo se diluyeran los límites entre una manifestación artística y otra, sino también que se cuestionara el papel de la figura autorial. Las palabras en libertad del futurismo italiano abanderado por el poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), el resurgimiento de los caligramas con Guillaume Apollinaire (1880-1918), el espacialismo de Pierre Garnier (1928-), son algunos de los ejemplos emblemáticos de cómo las imágenes y las palabras comenzaron a aparecer juntas de manera cada vez más habitual.

Las obras que se inscriben dentro de las poéticas visuales tienen diversas configuraciones: caligrama, poema visual, poema concreto, arte correo, novela gráfica, cómic, arte tipográfico, por mencionar sólo algunos tipos, y se caracterizan porque su decodificación implica una actitud de lectura participativa. De hecho, la categoría de "lector" no es suficiente para referirse a quienes interactúan con estas obras y deben tomar decisiones y participar activamente en la decodificación de la obra, de ahí que se hayan buscado, aún sin mucho arraigo, otras nomenclaturas entre las que se encuentran "lectoespectador" (Mora 2012) , "lector-reconfigurador" u "operador" (Aarseth 1997; Gache 2006).

En el caso de México, ha habido una larga tradición de artistas que han producido obras que podríamos considerar dentro del marco de las poéticas visuales. En la antología *La poesía visual en México* (2011) Samuel Gordon presenta un compendio rico de ejemplos de poemas visuales, un libro acompañado de estudios que abordan esta forma de expresión lírica en México que hasta entonces se consideraba prácticamente ausente en las letras mexicanas. Entre los antecedentes se encuentran los caligramas de José Juan Tablada (1871-1945) publicados en los años veinte. También algunos de los poetas del

grupo del movimiento Contemporáneos en las primeras décadas del siglo xx produjeron poemas visuales, como Salvador Novo (1904-1974) o Bernardo Ortíz de Montellano (1899-1949). De los años veinte es muy conocido el "Caligrama estridentista" atribuido a Diego Rivera e incluido en el manifiesto estridentista *Actual no. 1* de Manuel Maples Arce (1898-1981) y su grupo.

A mediados del siglo pasado, de nuevo, hubo un apogeo de prácticas experimentales que llevaron a muchos autores a explorar diversas mecánicas de las poéticas visuales, aunque no haya sido la base de su producción artística. Entre esos autores podemos mencionar a Octavio Paz (1914-1998) con sus *Topoemas* (1968), así como sus *Discos visuales* (1968, véase ejemplo de la entrada a libro), hechos junto con el artista plástico Vicente Rojo. No podemos dejar de mencionar también su libro *Blanco*, paradigmático por su estructura desplegable, su texto a dos tintas y su alternancia de tipografías para generar diversas lecturas (véase materialidad).

Igualmente, en los años sesenta, Mathias Goeritz (1915-1990) dio un impulso importante a las poéticas visuales a través de sus propias exploraciones artísticas entre las cuales destacan sus "poemurales" como "Pocos cocodrilos locos" (1967), un texto esculpido en alto relieve en una pared de un edificio de la Ciudad de México que desapareció con el terremoto de 1985, y el "Poema plástico", ubicado en uno de los muros del Museo el Eco de la misma ciudad (véase escritura e inscripción). Al trascender la página para ubicarse en espacios arquitectónicos urbanos pensados a gran escala, los poemurales dan cuenta de una relación distinta entre la poesía, el espacio y el encuentro de ésta con el lector, quien ya no acude a un libro, sino es invitado a una experiencia poética que se le aparece de repente. Además, cabe recordar que en 1966 Goeritz organizó la primera exposición-encuentro de poesía concreta en la Galería Aristos de la UNAM.

En los años setenta hay varios ejemplos de trabajos en la línea de las poéticas visuales. Por ejemplo, *Lugares donde el espacio cicatriza* (1974) reúne los poemas visuales de corte concretista de Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), quien por lo general acompañaba un poema visual con un poema en prosa relacionado. También están Felipe Ehrenberg (1943-2017) y Ulises Carrión (1941-1989), quienes suman al escenario de las poéticas visuales sus indagaciones teóricas y prácticas sobre la materialidad, las tensiones entre la visualidad y la escritura y las dinámicas y circuitos de la producción artística experimental.

En los años ochenta, César Espinosa (1939-) comenzó a organizar las Bienales de Poesía Visual y Experimental en nuestro país, las cuales fueron un espacio de vital importancia para el encuentro de artistas que trabajaban en la línea del arte correo y las poéticas experimentales (Espinosa y Zúñiga 2017). En los años que llevaron hacia el fin del siglo, surgieron algunos colectivos interesados en el trabajo con estas poéticas, por ejemplo, Motín Poeta, conformado por Carla Faesler (1967-), Rocío Cerón (1972-) y Mónica Nepote (1970-) y las poéticas visuales se vincularon con el performance y los contextos del arte sonoro.

En los primeros años del siglo xxi, las poéticas visuales vieron un nuevo auge en el aprovechamiento de la tecnología y en las prácticas de escritura digitales; en este sentido, destaca, por ejemplo, el trabajo de Benjamín Moreno (1980-) y específicamente sus *Concretoons*), en donde la lógica del videojuego se suma a la estética de la poesía concreta para producir experiencias de lectura interactivas y lúdicas.

A lo largo del siglo xx, al igual que sucedió en el caso de la literatura, aunque con planteamientos distintos, también desde las artes visuales los artistas se dedicaron a la tarea de crear obras cuya hibridez se sustenta en la combinación de lenguajes artísticos, como renovación comunicativa, y una de las colaboraciones más frecuentes se da entre la visualidad y la textualidad. Hoy por hoy es casi imposible entrar a un museo de arte contemporáneo y no encontrarse con algún tipo de pieza de *language-based art*, es decir, una obra que se plantea desde los marcos del arte contemporáneo e incluye elementos lingüísticos. Esto se volvió una práctica natural a partir del surgimiento del arte conceptual y en específico de la corriente denominada Art & Language. Una de las obras más emblemáticas de los artistas de este grupo es *One Hundred Live and Die*, hecha por Bruce Nauman en 1984 y considerada su obra maestra. Se trata de una serie de frases escritas con luces de neón de distintos colores en las que se puede leer, por ejemplo, "live and die, live and live, sing and die, sing and live, die and die". Llevar la textualidad a las galerías de arte y los museos y crear piezas cuya materia prima es el lenguaje es una constante en el arte contemporáneo. Algunos artistas que trabajan en esta línea son Barbara Krueger (1945-), Jenny Holzer (1950-), Christopher Wool (1955-) y Mel Bochner (1940-).

En el contexto mexicano podemos mencionar el trabajo de la artista nacida y radicada en Monterrey, Miriam Medrez (1958-), quien en su serie *Lo que los ojos no*

alcanzan a ver realiza esculturas de mujeres de tamaño real hechas de manta que se encuentran en distintas posturas leyendo su historia bordada. Otro ejemplo interesante es la recontextualización de los textos encontrados en narcomantas que la artista Teresa Margolles (1963-) realiza cuando los reescribe íntegros en las paredes de un museo. Son los mismos mensajes, pero su contexto ha cambiado, al igual que sus condiciones materiales (tipografía, espacio de inscripción) y también su destinatario. Otros artistas mexicanos como Carlos Amorales (1970-) o Jorge Méndez Blake (1974-) también trabajan explorando la potencia del lenguaje y sus formas (véase González Aktories y Giovine 2017).

Iconotexto

En *Teoría de la imagen* (2009), que pone de manifiesto la riqueza de las relaciones entre imágenes y textos y la importancia de su estudio en el contexto cultural contemporáneo, W. J. T. Mitchell establece una diferencia entre los términos *imagen/texto* e *imagen-texto* y crea el neologismo *imagentexto* (*imagetext*). En el primer concepto, mediante el uso de la diagonal, se enfatiza la separación, la diferencia, entre imagen y texto. En el segundo concepto, al emplear el guion, las nociones de imagen y texto se plantean a partir de su vinculación, mientras que el tercer concepto hace visible la unión indisociable entre ambos medios. Dos años después, Peter Wagner dará a conocer el término *iconotexto* (*iconotext*) en "Ekprhasis, Iconotexts and Intermediality – The State of the Art(s)", introducción del libro *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), término que enfatiza la disolución de la distancia entre imagen y texto y las plantea como un binomio inseparable. Se entiende por *iconotexto* una obra en la que el lenguaje visual y el verbal están fusionados e integrados en un todo que no puede dividirse sin que la obra pierda su identidad semántica y estética.

Basado en una reflexión teórica, pero también desde su práctica artística, a partir de finales de los años ochenta, Michael Nerlich había teorizado sobre la naturaleza de diversas relaciones entre imágenes y textos y había empleado el término *iconotexto* para designar una unidad indisoluble entre imagen y texto que, por lo general, aunque no necesariamente, tiene la forma de un libro (1990). Alain Montandon amplió la definición y enfatizó que el iconotexto hace surgir tensiones, una dinámica en donde dos sistemas de signos se oponen y juxtaponen. Para él, la especificidad del iconotexto consiste en preservar

la distancia entre lo plástico y lo verbal (1990). Cabe señalar que cuando hablamos de "imágenes" y de "textos" nos referimos a "elementos verbales" y "elementos visuales" en un sentido amplio y abierto. Wagner aclara lo siguiente respecto a esta noción:

> Por *iconotexto* me refiero al uso (mediante referencia, alusión explícita o implícita) de una imagen en un texto o viceversa. He tomado el término de Michael Nerlich, quien lo introdujo para nombrar las obras de arte compuestas de signos verbales y visuales, como la novela con fotografías de Evelyne Sinnasamy, *La femme se découvre*, en la que el texto e imagen forman un todo (o una unión) que no puede ser disuelta […] luego Alain Montandon adoptó la expresión en sus trabajos para definir obras de arte en las que la escritura y los elementos plásticos se presentaban en una totalidad inseparable. Mientras Nerlich y Montandon usan la expresión para obras de arte modernas y posmodernas, yo he extendido el iconotexto tanto cronológica como semánticamente (15; traducción propia)

Por su parte, Anna María Guasch (2003) plantea que por "cultura visual" o "estudios visuales" entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que, tal como apunta Hal Foster en "The Archive without Museums", el concepto de "historia" es sustituido por el de "cultura" y el de "arte" por lo "visual". Esta idea proviene de Mitchell (2009), quien apostó por el giro de la imagen o giro pictorial (*picturial turn*), un giro que lo llevó a proponer una transformación de la historia del arte en una "historia de las imágenes", con énfasis en el lado social de lo visual (Guasch 2003, 9-10).

En este contexto, desde la cultura visual, los estudios literarios, la sociología del arte y los estudios intermediales, resulta muy rico reflexionar sobre aquellas producciones artísticas híbridas que están conformadas por elementos verbales y visuales, los iconotextos. Algunos ejemplos de iconotextos son los cómics, los libros álbum, las novelas gráficas, así como múltiples variantes de la poesía visual y concreta como los caligramas, los poemas semióticos o los poemas-objeto.

En el caso de las obras iconotextuales en tanto manifestaciones híbridas, por su parte, los elementos verbales se encuentran formando un plano de articulación sintáctica (la sintaxis verbal o discursiva) y, por otra parte, los elementos visuales se encuentran formando el plano de articulación de la imagen; ambos, conjuntamente, constituyen un tercer plano que es el de la sintaxis iconotextual. Al realizar lecturas iconotextuales, leemos iconotextualmente, es decir, configuramos el sentido de la obra a partir de la

suma de los elementos visuales y los elementos verbales unidos. Incluso si el texto se encuentra colocado en otro objeto que no fuera el papel, por ejemplo, un foco o una maleta, las articulaciones de sentido que se generarían serían otras.

Es importante señalar que en las obras iconotextuales la copresencia de imágenes y textos se puede dar en distintos niveles de vinculación, lo cual genera toda una serie de posibilidades en las relaciones entre textos e imágenes. Por así decirlo, hay obras que son más imagen que texto o viceversa. Por otra parte, las funciones que cumplen estas diversas relaciones también varían según el nivel de vinculación y cómo se encuentren coordinadas. En ocasiones, los elementos visuales enfatizan el significado de los elementos verbales —podríamos decir también que los elementos verbales enfatizan los elementos visuales—, a veces los contradicen, generando una suerte de paradoja, a veces los igualan, con lo que tenemos una relación tautológica, por mencionar sólo algunos tipos de asociaciones.

Las obras iconotextuales, ya sea que se enmarquen en el contexto de la literatura o de las artes visuales, ofrecen muchas reflexiones sobre los límites y colaboraciones entre artes y entre medios, de ahí que sean de gran interés para los estudios intermediales. "El concepto mismo de cultura, en tanto que relación entre textos y lectores, sufre un cambio radical cuando se encuentra con su 'media naranja', la imagen / espectador que parece un 'extranjero residente' dentro de su propia casa. [...] La fuerza de la imagentexto es la de revelar la heterogeneidad inevitable de las representaciones" (Mitchell 2009, 360).

Ejemplos

Uno de los poemas concretos más emblemáticos, "Silencio" (1954), del suizo-boliviano Eugen Gomringer (1925-), resulta un buen ejemplo para dejar clara la importancia de la tipografía de la página en las poéticas visuales. Se trata de un poema compuesto en forma de rectángulo, integrado por tres hileras de palabras y cinco líneas cada una, en donde aparece la palabra 'silencio' repetida, salvo por una ocasión: al centro del recuadro. En este poema se activa así una tensión entre la presencia y la ausencia a través de la palabra 'silencio' y de cómo el blanco activo de la página, al centro del cuerpo textual —ese blanco preconizado por Mallarmé— es el silencio mismo. El juego poético se cumple, pues, de manera no sólo alusiva a lo sonoro, sino también en lo visual, a partir del ritmo de la repetición de una palabra tan potente como el silencio, que a su vez apunta en la ausencia a una performatividad sugerida de éste en la página.

Con el fin de ejemplificar cómo funcionan los iconotextos, podemos citar el trabajo del diseñador norteamericano Herb Lubalin (1918-1981). "Mother & Child" (1965) y "Families" (1980) son iconotextos pues, en ambos casos, el elemento verbal, la palabra 'mother' y la palabra 'families', se encuentra fusionado a un elemento visual, que en este caso está conformado por elementos tipográficos, es decir, es la tipografía la que está constituyendo una imagen y con ello el sentido de estos poemas visuales. En el primer caso, se trataba de un logotipo para una revista que no fue publicada: al interior de la letra O, vemos el signo &, cuyo acomodo y forma están ideados para ver el bebé que está en el útero de la madre. En el segundo caso, también vinculado al discruso publicitario, las letras íes nos hacen pensar icónicamente en los miembros de una familia tradicional: mamá, papá e hijo. Esto se refuerza al incorporar un punto sobre la letra l para que sea una "cabeza" más, lo cual ortográficamente podría considerarse como un error, pero desde la visualidad refuerza la intención de su expresión. Los elementos verbales y visuales se encuentran, así, integrados en un todo que es lo que nos permite generar sentido; unos y otros no pueden separarse sin perder significación. Se trata en ambos casos de poemas visuales con discursividad baja, pues usan apenas una o hasta tres palabras, pero aun así semióticamente presentan una doble lectura que los vuelve textos relativamente elaborados. Vemos aquí que no es posible separar las imágenes de los textos pues la retórica está pensada para estar articulada ¿por ambos?, ¿conjuntamente?, ¿en interrelación?

A lo largo de la historia del arte, ha habido muchas obras en las que se han vinculado elementos verbales y visuales. Sin embargo, a partir de los años sesenta, generar obras iconotextuales se volvió algo cada vez más habitual. En 1967, Terry Atkinson, David Brainbridge, Michael Baldwin y Harold Hurrell fundaron el movimiento Art & Language en Inglaterra. Fueron ellos quienes hablaron por primera vez de arte conceptual y quienes postularon las ideas principales de esta corriente artística en su revista titulada *Art-Language*. Desde entonces, las artes visuales han incluido elementos lingüísticos (letras, palabras, textos) para generar obras hechas con lenguaje verbal (*language-based art*), es decir obras iconotextuales que involucran la textualidad y la visualidad de distintas maneras. Como ejemplo, veamos "Language is not transparent" (1970) de Mel Bochner (1940-). En esta obra el texto se encuentra escrito en blanco sobre un fondo negro. El hecho de que esta oración se ubique en un museo, presentada como

una obra de arte visual y escrita con esos materiales en ese soporte, resulta en un efecto de lectura distinto a si la encontráramos en otros contextos y con otras condiciones materiales. Percibimos tanto los elementos visuales como los elementos verbales y a partir de la unión de ambos —de ese tercer plano de articulación que es el de la sintaxis iconotextual— decodificamos la pieza. La oración adquiere toda su fuerza retórica, su sentido pleno, en la tensión que se establece entre la palabra *transparent* (un elemento de orden verbal) y la pintura negra escurriendo (un elemento de orden visual) sobre la cual se encuentra escrito el texto.

Entre una de las series de poemas que tematizan la relación de la poesía con la imagen está el poema-objeto (1967), del escritor catalán Joan Brossa (1919-1998), que consiste en un foco de luz que tiene escrita al centro la palabra “poema” en letras capitulares negras. Leemos de manera iconotextual, pues articulamos los elementos a los que nos remite la palabra con aquellos a los que nos remite el objeto. De esta manera, la obra se convierte en una metáfora del poema como algo que da luz, que ilumina, e incluso podemos pensar en la asociación poema = idea, pues en ciertos contextos las ideas se suelen representar con la imagen de un foco. Otro poema del autor, con el mismo nombre (1970), pero claramente en el marco de la poesía visual es el que vincula la palabra “Poema” con una pistola, generando así asociaciones muy distintas, como la de que poesía es un arma, con su misma agencia y quizá hasta con su misma potencial violencia, que no nos deja indiferentes. Esta obra parecería, además, hacer una alusión al poema “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya.

En el ámbito mexicano entre las obras que se insertan en las poéticas visuales puede mencionarse *Li-Po y otros poemas* (1920), de José Juan Tablada (1871-1945), un libro que reúne una serie de caligramas imprescindibles en la tradición de la poesía visual hispanoamericana. Se trata del primer libro de poesía visual de un autor mexicano, reeditado en versión facsimilar en 2005 por la UNAM y CONACULTA, con un prólogo muy elocuente de Rodolfo Mata. En este libro encontramos caligramas escritos a mano, así como textos impresos que van acompañados de imágenes, como si estuvieran éstas intervenidas por las palabras. Así, por ejemplo, vemos la figura de un ideograma blanco sobre un fondo negro, que en sus trazos alberga un texto que tematiza su propia escritura del mismo, incluyendo las referencias a los objetos (pincel, papel) que emplea

para ello. En Francia, quien introdujo la poesía caligramática fue el poeta Guilllaume Apollinaire, contemporáneo de Tablada. También es posible identificar su libro anterior, *Un día, poemas sintéticos* (1919) como un ciclo de poemas iconotextuales en el que breves poemas escritos a la manera de los haikús japoneses se acompañan en la puesta en página con viñetas dibujadas por el propio Tablada. A pesar de que los poemas se han reimpreso sin la compañía de las imágenes, la relación entre poemas y viñetas es fundamental para comprender la poética que propone Tablada en esta obra, como puede verse en la página web creada por la UNAM que está dedicada a su obra.

El canto del gallo. Poelectrones (1972), de Jesús Arellano (1923-1977), es una obra elaborada mediante el uso artístico de una máquina *composer* con la que se realizaban las puestas en página de los libros en la imprenta de entonces. En este libro, Arellano logró puestas en página de extraordinario nivel técnico y visual. Sus textos toman la forma de un Tribilín, del rostro de Allende o del Che, y constituyen una obra clave de las poéticas visuales en México. Estos poemas caligramáticos fueron elaborados con una máquina IBM Composer 72 para generar manchas tipográficas caligramáticas de gran precisión. En los poelectrones de Arellano la palabra tiene una importancia capital. El hecho de que estos textos, antes de ser legibles como texto sean legibles como imagen, confiere a la visualidad un lugar central en su expresión artística. Arellano enfatiza la función de la mancha tipográfica y el uso de una especie de positivo y negativo del texto, pues de un lado de la página aparecen impresos en letra negra sobre fondo blanco y del otro lado aparecen en tinta blanca sobre fondo negro (véase Giovine 2015; 2018).

María Andrea Giovine Yáñez

Referencias citadas

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Bryson, Norman. 1988. "Intertextuality and Visual Poetics". *Style* 22 (2): 183–93.

Espinosa, César y Araceli Zúñiga, eds. 2017. *La mirada transgresora: bienales internacionales de poesía visual/experimental, 1985-2009*. México: Museo Universitario del Chopo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Foster, Hal. 1996. "The Archive without Museums". *October* 77: 97–119. https://doi.org/10.2307/778962.

Gache, Belén. 2006. *Escrituras nómades*. Gijón: Trea.

Giovine Yáñez, María Andrea. 2015. *Ver para leer. Una mirada múltiple a las poéticas visuales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Universidad Nacional Autónoma de México.

———. 2018. "Poesía e imagen en México: De los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amorales". *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16 (1): 6–36.

González Aktories, Susana y María Giovine Yáñez. 2017. "Thinking Intermediality in Mexico through Artistic Input". *Intermédialités : Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 30–31. https://doi.org/10.7202/1049951ar.

Gordon, Samuel, ed. 2011. *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Guasch, Anna María. 2003. "Los estudios visuales: un estado de la cuestión". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1: 8–16.

Gutiérrez Reyna, Jorge, Mateo Pizarro, y José de Valdés. 2015. *Óyeme con los ojos. Poesía visual novohispana*. México: La Dïéresis; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Lessing, Gotthold Ephraim. 2014. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducido por Sixto J. Castro. México: Herder.

Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.

Montandon, Alain, ed. 1990. *Iconotextes*. Paris: Ophrys.

Mora, Vicente Luis. 2012. *El lectoespectador*. Barcelona: SeixBarral.

Nerlich, Michael. 1990. "Qu'est-ce un iconotexte? Réflexion sur le rapport texteimage photographique dans 'La femme se découvre' d'Evelyne Sinnassamy". En *Iconotextes*, editado por Alain Montandon, 255–302. Paris: Ophrys.

Wagner, Peter, ed. 1996. *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter.

ecfrasis

La ecfrasis (o écfrasis) consiste en la representación verbal de una representación no verbal, generalmente de tipo visual (Clüver 2017a). Aunque se pueden representar obras no verbales de cualquier tipo, en la gran mayoría de los casos se trata de obras artísticas como pinturas o esculturas. La ecfrasis puede ser un género discursivo (o un género literario) pero también una figura retórica dentro de una obra mayor, independientemente de la naturaleza de la referencia, siempre y cuando sea no verbal. Por ejemplo, se puede caracterizar como ecfrástico un poema sobre una pintura muy conocida, ubicada en un museo, o sobre un cromo incluido en una revista popular; una novela puede incluir un episodio ecfrástico en el que un personaje describe unos cuadros mientras recorre un museo; también un ensayo puede tener una dimensión ecfrástica si oscila entre la descripción emocionada y la crítica erudita de la obra de un pintor. Incluso se puede pensar que una película que dramatiza una pintura o una imagen es un tipo de ecfrasis verbal/audiovisual (Sager Eidt 2008).

La ecfrasis es un término paraguas, como lo denomina Valerie Robillard (2011), pues es un concepto que engloba varios tipos de textos y relaciones entre medios y lenguajes artísticos sin que entre ellos exista una característica definitiva o esencial para su taxonomía. Esto significa que no hay una forma o estilo literario específicamente asociado a la ecfrasis; no hay algo naturalmente ecfrástico frente a algo que no lo sea. Más que servirnos para identificar un tipo de obra y encasillarla en una definición, el concepto es más fructífero si nos permite reconocer relaciones, estructuras, formas y posibles lecturas.

La diversidad y aparente vaguedad en las definiciones de la ecfrasis es una consecuencia de la historia del concepto dentro de la crítica y la teoría literarias. A

continuación, proponemos un recuento de ésta para comprender también las razones de estos cambios.

En la Antigüedad, el término pertenecía a la retórica y se refería a lo que actualmente denominamos mera *descripción*: "una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado" (Teón, Hermogenes y Aftonio 1991, §118, §22 y §36, respec.). Esta descripción no era solamente de objetos artísticos, sino de cualquier objeto o acción notable; sin embargo, durante el Imperio Romano se practicó una forma específica de esta figura dedicada a la descripción de imágenes o cuadros pictóricos llamada *katà ékphrasin* (Hermogenes 1993, 129, n. 115). Estas definiciones permanecerán con mayor o menor memoria entre los estudiosos de la retórica hasta entrado el siglo xx.

A partir de la segunda mitad de dicho siglo, el término cobrará un auge inusitado. Se desarrollará como concepto crítico y no sólo como figura retórica o ejercicio de estilo, y se llegará a ver en la ecfrasis una de las formas privilegiadas de las relaciones entre palabra e imagen (Heffernan 2015). Es en estos años cuando se acuñarán las diversas y a veces polémicas definiciones del concepto y cuando se desarrollará su estudio en el marco de la crítica interartística y posteriormente la teoría de la intermedialidad.

El primero en recuperar el término de manera específica para estudiar la "descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica" (1955, 207) fue Leo Spitzer, quien en 1955 publicó un artículo dedicado al poema de John Keats, "Ode on a Grecian Urn" (1819), en el que inscribió el poema de Keats dentro de lo que llamó la tradición ecfrástica. Luego de él, Jean Hagstrum (1987) y Murray Krieger (1992) retomaron el concepto para sus respectivos estudios; en ambos casos se trataba de obras dentro del campo de los estudios interartísticos, es decir, los dos partían de la posibilidad de que la comparación es problemática, pero también que es un problema que atañe más al discurso literario que la naturaleza de las imágenes.

Durante los años siguientes, la ecfrasis fue tomando un lugar cada vez más relevante dentro de los estudios interartísticos y literarios, en particular de aquellos interesados en las relaciones palabra-imagen. Pero esta noción no sólo permitía acercarse a las relaciones entre distintos lenguajes artísticos sino también apreciar las características específicas de cada uno, y todavía más, las del lenguaje verbal. Esto es lo que se ha explicado como la naturaleza catacrética de la ecfrasis. La catacresis es una figura retórica que consiste en que una metáfora se naturaliza a tal grado que pierde su valor como metáfora pues sirve

para denominar algo que de otro modo no tendría nombre. Un ejemplo usual de esta figura es la denominación "hoja de la espada" para hablar de la forma metálica que tiene esta arma, pero que no tiene otro nombre sino la metonimia proveniente de la hoja vegetal.

Para facilitar la comprensión de los diferentes acercamientos, en este manual proponemos clasificar las distintas perspectivas y definiciones de la ecfrasis en seis grandes enfoques a partir del tipo de método que utilizan para analizarla: *a)* el mimético; *b)* el retórico-simbólico; *c)* el semiótico intertextual; *d)* el semiótico funcional; *e)* el mediológico y *f)* el ideológico. Estos enfoques no están delimitados de manera absoluta, sino más bien práctica y empírica, por lo que es común que se superpongan y no pocas veces se contradigan. Hay que tomar en cuenta que se trata de tendencias, no de categorías absolutas.

El enfoque mimético asume que una obra ecfrástica consiste en la descripción pormenorizada de una representación visual, entendida como signo natural (mimesis de la mimesis). Desde éste, la función de la ecfrasis es describir una obra de arte visual de manera lo más explícita y exhaustiva posible; se parte de la idea de que la representación visual corresponde de algún modo con la percepción de la realidad y que la ecfrasis a su vez corresponde con la percepción de la obra visual, aunque no pueda sustituirla. Cabe aclarar que este enfoque no suele aparecer de manera clara en ninguna de las teorías más relevantes del siglo xx, sin embargo, está presente en algunas críticas previas.

El enfoque retórico-simbólico proviene de las definiciones clásicas de la ecfrasis antes referidas, por lo que se ocupa de entender qué hace especial a la obra verbal en relación con la visual, de tal modo que pueda mediar entre la percepción del objeto y la lectura del texto. Desde este enfoque la ecfrasis serviría más para tantear los límites del lenguaje literario que para efectivamente describir los objetos visuales. Sobre esto explica Michael Riffaterre que "el texto literario se comporta como si tuviera necesidad de un ejemplo que trascendiera su propio discurso […] no hay imitación sino intertextualidad, interpretación del texto del pintor y del intertexto del escritor. Y esa ilusión descriptiva compete de lleno a la literatura" (2000, 174). La ecfrasis es el resultado de una interpretación por parte del autor o autora, es decir, la obra no consiste en una copia del objeto visual sino en una explicación de la interpretación verbal so pretexto de la imagen. En el enfoque retórico es más importante lo que la ecfrasis pueda decirnos sobre la naturaleza de la representación visual, incluso si esto se hace a partir de las referencias a obras artísticas.

A ello se refiere Irene Artigas en su libro *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis* (2013), cuando sostiene que toda ecfrasis es en realidad de tipo nocional; es decir, que la ecfrasis no puede representar una imagen, sino hacer referencia a una idea mental de esa imagen, a una interpretación siempre verbal.

El enfoque semiótico es el que más se ha desarrollado durante los últimos años. Esto coincide con el auge del método semiótico para la lectura de obras de todo tipo. Desde este enfoque se considera que las imágenes no son signos naturales, sino que se trata de entramados de signos correferenciales y sistemáticos. En este sentido, si tanto la imagen como el texto literario son diferentes en modo de codificación y no en esencia, entonces es posible entender la ecfrasis como una relación de tipo intertextual —o interdiscursiva, como la denominó Segre (2014). Así, no es tan relevante la naturaleza perceptiva del objeto, sino la manera en la que es codificado dentro del texto que lo refiere.

Valerie Robillard propuso una taxonomía de los tipos de ecfrasis mediante un modelo que denomina diferencial (2011). Elaborado a partir del modelo escalar de Manfred Pfister (1985), Robillard ofrece un modelo de análisis en el que la ecfrasis es el resultado de la intersección de seis categorías: la comunicatividad —qué tan explícita es la relación entre obras, desde indicios, referencias veladas, hasta títulos y homenajes—; la referencialidad —la cantidad de elementos del texto verbal que se refieren al texto no verbal—; la estructuralidad —la organización de elementos de manera semejante a como se organizan en el pre-texto—; la selectividad —la densidad de elementos seleccionados—; la dialogicidad —la manera en la que el texto visual es recontextualizado dentro del texto verbal—; y la autorreflexividad —la problematización entre referente y obra. A partir de estas categorías, Robillard diseña un diagrama en el que clasifica el nivel de integración entre imagen y texto: marcas más débiles o genéricas en la categoría "asociativa" —que incluye estilos artísticos, mitos y tropos—; marcas explícitas de obras específicas mediante referencias indeterminadas, alusiones o títulos explícitos en la categoría "atributiva"; descripciones y, la más fuerte, estructuras análogas entre imagen y texto en la categoría "representativa".

Frente al enfoque intertextual de Robillard, Claus Clüver propone una perspectiva que podemos denominar funcional. Al retomar el concepto *enargeia* de las definiciones clásicas de la ecfrasis, Clüver sostiene que esta última no puede ser cualquier tipo de referencia a una obra no verbal, sino una vívida o *enargética*; esto es, lo que Robillard

clasifica como “representativa”. Dado que la transformación entre códigos es tal que el texto visual se traduce en un texto verbal, Clüver propuso definir la ecfrasis como “verbalización” y no sólo como “representación” (1998). Aunque el propio Clüver se desdijo del término de verbalización, pues consideraba que no agregaba mucho a la definición (2017b), mantiene la idea de que la ecfrasis es un tipo distinto de uso de las referencias y las descripciones. Para Clüver, la materia de la ecfrasis es puramente verbal, pero puede implicar el uso de aspectos visuales del medio verbal (2017a, 41).

Entre los enfoques intertextuales también podemos considerar la taxonomía del iconotexto propuesta por Liliane Louvel. De acuerdo con la estudiosa francesa, la ecfrasis es un tipo específico de *enargeia*, junto con la hipotiposis o descripción vívida, en el que sucede una sobresaturación estética, debida a la acumulación de referencias. En su tipología de los iconotextos, la ecfrasis correspondería a un tipo de interpictorialidad (2011, 60–63). Sin embargo, es posible pensar en el valor iconotextual que podrían tener textos ecfrásticos no basados en obras específicas sino en géneros pictóricos, como la naturaleza muerta, el bodegón o el retrato. En este caso, la relación es lo que Louvel denomina hipopictorialidad (2011, 60–67) y que también ha sido denominada ecfrasis nocional genérica (Pimentel 2003; 2012; Artigas 2013).

Por otro lado, a partir de la consideración de las relaciones entre texto e imagen como un tipo de intertextualidad, Heinrich Plett propuso categorizarla como una relación intertextual entre medios distintos, y no sólo entre códigos. A partir de ello desarrolló el concepto de “intermedialidad” para referirse a las relaciones entre códigos semióticos y medios (1991; 1999). El enfoque mediológico supone que, dado que se trata de medios distintos, estos requieren de un proceso de mediación que puede ser explícito o no, y que este proceso de mediación resulta de la codificación configurada por un sentido, lo que a su vez produce un medio —visual, sonoro, verbal.

El enfoque intertextual y el mediológico han tenido consecuencias sobre la manera en la que comprendemos la ecfrasis como categoría. Así, se ha hablado de ecfrasis musical (Bruhn 2000; 2011) o de ecfrasis cinematográfica (Sager Eidt 2008), puesto que la música y el cine son sistemas de signos en medios sonoro y audiovisual, respectivamente, que pueden remitir a otros sistemas de signos. Es importante notar, sin embargo, que eso no significa que toda traslación de elementos entre un medio u otro pueda ser considerado ecfrasis, sobre todo porque en muchos casos estos traslados poseen ya una denominación crítica: ilustración, adaptación, etc.

El último enfoque, el ideológico, no necesariamente se ocupa de la diferencia o semejanza de los lenguajes, medios o códigos, sino de la función social simbólica que cumplen. El crítico más claro dentro de este enfoque es W. J. T. Mitchell, quien cuestiona la naturalización de las diferencias entre texto e imagen. No hay, sostiene, ningún elemento formal o estructural que nos permita establecer una diferencia tajante entre uno y otra. Mitchell afirma además que todos los medios son medios mixtos (2009, 12) y que entonces la pregunta no es tanto qué distingue la imagen del texto verbal, sino cómo y por qué los distinguimos. Para su lectura de la ecfrasis, Mitchell propone una relación a partir de tres estados posibles: la indiferencia, la esperanza y el miedo ecfrásticos (2009, 137–62). La primera es la idea de que las diferencias entre imagen y palabra son irreconciliables, por lo que suponer que la ecfrasis es posible no es pertinente. La esperanza es la idea de que la imagen puede ser efectivamente representada mediante la palabra, y que entonces es posible que comunique uno o varios de los efectos que la imagen produce, aun sin estar presente. El miedo ecfrástico sucede cuando, luego de suponer que la representación es posible, el autor resiente el efecto apotropaico —un tipo de temor sagrado— ante el enigma de la imagen y teme que esta produzca efectos ominosos que deben ser evitados.

Históricamente la imagen es asociada con el silencio, la pasividad y la iridiscencia; mientras que la palabra se asocia con la profundidad, la significación, la interpretación. Este binomio es paralelo al binomio ideológico entre mujeres y hombres, o entre colonizados y colonizadores. Así, la ecfrasis de una imagen en la que se celebra su silencio o en la que se le pide que permanezca pasiva puede ser leída ideológicamente como el síntoma del temor a la emancipación de las mujeres y los marginados. La imagen es, pues, un síntoma del subalterno que no debe hablar sino mediante la palabra ajena, la que le provee el espacio letrado. “Lo más importante es no entender el género —concluye Mitchell— como la única clave del funcionamiento de la écfrasis, sino sólo como una de las muchas figuras de diferencia que alimentan la dialéctica de la imagentexto” (2009, 162).

Las tres fases de la ecfrasis pueden aparecer de manera sucesiva o superpuestas entre sí, de tal modo que estos elementos emergerán en tanto sean objeto de interpretación y escrutinio por parte de la crítica. Todavía más, una labor de la crítica sería identificar estas etapas a fin de identificar los subtextos ideológicos de nuestras ideas sobre la diferencia.

Ejemplos

El poema "El Bosco" (*A la pintura,* 1948) del poeta español Rafael Alberti (1902-1999), escrito a partir del tríptico del *Jardín de las delicias* (1515) del pintor Hieronymus Bosch, "El Bosco" (1450-1516). Este poema es uno de los ejemplos típicos para el análisis de la ecfrasis descriptiva según la clasificación de Robillard. Se trata de una obra lírica que incluye la referencia al pintor en el título, con lo que posee un alto grado de comunicatividad. El poema parece describir algunos de los elementos que aparecen en el infierno abigarrado de la pintura del Bosco, pero además lo hace combinando palabras y creando imágenes poéticas insólitas que pueden leerse como un elemento de estructuralidad en relación con la imagen: "El diablo hocicudo, / ojipelambrudo, / cornicapricudo, / pernicolimbrudo / y rabudo". El final del poema se distancia de la pura descripción para presentar una reflexión sobre el autor del cuadro —"Pintor en desvelo: / tu paleta vuela al cielo, / y en un cuerno, / tu pincel baja al infierno" —, con lo que gana en reflexividad.

El poema "*Botines con lazos,* de Vincent Van Gogh" (*La noche a la deriva*, 1983) de Olga Orozco (1920-1999), fue escrito a partir de pinturas de Vincent Van Gogh en las que se representan botines. Este poema también posee un grado alto de comunicatividad puesto que en el título y a lo largo del poema se hace referencia al pintor holandés y a su vida. Sin embargo, la densidad con la que se relaciona con los varios cuadros en los que Van Gogh pintó sus zapatos o botines es baja, puesto que habla de ellos como elementos referenciales y no necesariamente como imágenes. Una lectura interesante de este poema resulta al compararlo con otros escritos en los que se ha hecho referencia a las pinturas de zapatos, puesto que parece sostener una relación crítica y dialéctica con ellos. Destacan el libro *El origen de las obras de arte* (1936) de Martin Heidegger en el que analiza una pintura donde Van Gogh retrató sus botines, pero que el filósofo interpreta como los zapatos de un campesino, y las respuestas que esto sucitó en Meyer Shapiro y Jacques Derrida. A pesar de la poca reflexividad del poema, se trata de una obra conmovedora en la que se funden varias pinturas para hablar de la condición espiritual del artista.

El libro de relatos con tintes ensayísticos y autoficcionales *El nervio óptico* (2014) de María Gainza (1975), en el que cada uno es detonado por una imagen que abre y

cierra la interpretación de lo que se cuenta. Por ejemplo, en el primer relato, “El ciervo de Dreux”, la voz narrativa hace referencia constante al cuadro *La caza del ciervo* del pintor francés Alfred de Dreux (1810-1860): al inicio lo describe y mientras cuenta una anécdota sobre su primer encuentro, posteriormente aparece como espejo de una escena en la que un animal yace cocinado en medio de una mesa durante una cena, finalmente aparece referido de manera oblicua cuando se cuenta un accidente fatal en el que una amiga de la narradora muere en un accidente explicado como analogía del ciervo al morir. Además de la alta comunicatividad, la densidad y la autorreflexividad, el relato posee una dimensión ideológica sugerente pues la reflexión sobre la imagen es también una reflexión sobre contar historias y sobre los límites alegóricos de la literatura. Las tres fases de la ecfrasis según Mitchell se suceden en la obra tramadas con la autorreflexividad ensayística.

El poema “*Le sommeil*, de Gustave Courbet” (*Estrategias del deseo*, 2004) de Cristina Peri Rossi (1941-) es una lectura en clave anecdótica/erótica del cuadro referido (1866) del pintor decimonónico francés Gustave Courbet (1819-1877). La voz lírica le habla a un sujeto femenino cuya ausencia se reproduce mediante el cuadro de Courbet. Las amantes del cuadro sirven como punto de referencia de las amantes en el poema, pero estas últimas en una relación concluida. Al inicio del poema las amantes se configuran como una duplicación sugerente de la imagen —“resplandecientes y sensuales / como en *Le sommeil* de Courbet / cuya belleza contemplanos extasiadas / una tarde, en Barcelona / (“Salimos de una cama para entrar en otra”, / dijiste)”—, la esperanza ecfrástica se confirma en la esperanza del deseo. Sin embargo, conforme avanza el poema, la voz lírica se lamenta de lo perdido en comparación con la permanencia de las amantes en el cuadro. El final recalca la indiferencia ecfrástica en la que lo referido mediante las palabras resulta evanescente e ido, mientras que el cuadro permanece y, sin embargo, tiene en ello una falla. “Se trataba sólo de amor / es decir, de lo efímero, / eso que el arte siempre excluye”. El poema resuelve la indiferencia confirmando la supremacía de la experiencia vital frente a la incapacidad de la imagen de poseer esa experiencia, a pesar de evocarla.

El poema “Musée des Beaux Arts” (1938) del poeta británico-estadounidense W. H. Auden (1907-1973) es uno de los ejemplos más conocidos de obra ecfrástica que

no sólo posee alta comunicatividad debido a la referencia al espacio museístico por el que se pasea la voz lírica. Esto también contribuye a la reflexividad puesto que no se hace referencia a la pintura sino a la experiencia de observarla en un contexto social específico. En la segunda estrofa el poema menciona el conocido cuadro del pintor holandés Pieter Brueghel "El viejo" (1525-1569) *Paisaje con la caída de Ícaro* (1554-1555) y propone una interpretación de este como una alegoría de la fugacidad de la vida y la tragedia de su mínima trascendencia, además de realizar una descripción detallada de los elementos más importantes del cuadro. Un aspecto interesante de estas dos obras es que ambas aparecen en la película *The Man Who Fell to Earth* (dir. Nicolas Roeg, 1976), protagonizada por David Bowie (1947-2016). En una escena temprana de la película se ve un libro que contiene el poema de Auden y la pintura de Brueghel sin mayor relevancia aparente para la trama. La película cuenta la historia de un extraterrestre que viaja a la Tierra para buscar agua para su familia, que sin ella morirá en su planeta de origen. El personaje no vuelve a su planeta y permanece derrotado en la Tierra, como un hombre que cayó del cielo y cuya vida sobrehumana pasa desapercibida por las demás personas. El poema y el cuadro son indicios que se convierten en metacomentarios de la trama y que permiten una lectura alegórica de las obras y de la película. Si bien no se trata de una ecfrasis cinematográfica en el sentido pleno, sí hay una relación semiótica mucho más relevante que la pura mención.

Roberto Cruz Arzabal

Referencias citadas

Artigas Albarelli, Irene. 2013. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Pública Crítica 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana.

Bruhn, Siglind. 2000. *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press.

———. 2011. "Reflexiones sobre ecfrasis musical". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, 51–66. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Clüver, Claus. 1998. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". En *Pictures Into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, editado por Valerie Robillard, 35–52. Amsterdam: VU University Press.

———. 2017a. "A new look at an old topic: ekphrasis revisited". *Todas as Letras. Revista de Língua e Literatura* 19 (1): 30–44. https://doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44.

———. 2017b. "Ekphrasis and Adaptation". En *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, editado por Thomas Leitch, 1:59–77. Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.26.

Hagstrum, Jean H. 1958. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press.

Heffernan, James. 2002. "Literacy and Picturacy. How Do We Learn to Read Pictures?" En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Ulla-Britta Lagerroth y Erik Hedling. Amsterdam: Brill Rodopi.

Heffernan, James A. W. 2015. "Ekphrasis: Theory". En *Handbook of Intermediality*, editado por Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110311075-003.

Hermógenes. 1993. *Sobre las formas de estilo*. Traducido por Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos.

Krieger, Murray. 1992. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Louvel, Liliane. 2011. *Poetics of the Iconotext*. Editado por Karen Jacobs. Traducido por Laurence Petit. New York: Routledge.

Mitchell, W. J. T. 2009. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.* Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.

Pfister, Manfred. 1985. "Konzepte der Intertextualität". En *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, editado por Manfred Pfister y Ulrich Broich, 1–30. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Berlin: De Gruyter.

Pimentel, Luz Aurora. 2003. "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4: 205–15.

———. 2012. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Plett, Heinrich F. 1991. "Intertextualities". En *Intertextuality*, editado por Heinrich F. Plett, 3–30. Berlin: De Gruyter.

———. 1999. "Rhetoric and Intertextuality". *Rhetorica* 17 (3): 313–29. https://doi.org/10.1525/rh.1999.17.3.313.

Riffaterre, Michael. 2000. "La ilusión de la écfrasis". En *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal, traducido por Carles Besa, 161–86. Madrid: Arco Libros.

Robillard, Valerie. 2011. "En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, traducido por Rocío Saucedo Dimas, 27–50. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sager Eidt, Laura M. 2008. *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.

Segre, Cesare. 2014. *Opera critica*. Editado por Alberto Conte, Andrea Mirabile, y Gian Luigi Beccaria. Milano: Mondadori.

Spitzer, Leo. 1955. "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar". *Comparative Literature* 7 (3): 203–25. https://doi.org/10.2307/1768227.

Teón, Elio, Hermógenes y Aftonio. 1991. *Ejercicios de retórica*. Traducido por María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos.

poéticas sonoras

De forma equivalente al término de poéticas visuales, acuñado por estudiosos como Norman Bryson (1988) para referirse a las relaciones entre palabra e imagen, puede hablarse de poéticas sonoras para apuntar a aquellas relaciones intermediales que se establecen entre palabra y sonido. Si bien en un sentido general este concepto puede emplearse para designar una gran variedad de prácticas artísticas que se enfocan en la exploración sonora, en el ámbito específico de lo literario se tiende a aludir con ello a las relaciones que guardan la literatura y la música, en particular en lo referente a las cualidades performativas que involucran voz y oralidad, ambos entendidos no sólo como medios de transmisión, sino también de creación del discurso literario. Lo anterior implica además considerar la materialidad de dichas expresiones, al igual que sus posibilidades de registro —y de manipulación—, así como de su circulación y su recepción a partir de los más diversos soportes, lo cual conlleva distintas competencias y procesos tanto artísticos como tecnológicos.

En libros introductorios a la literatura universal o bien a las literaturas en lenguas y tradiciones específicas, es común encontrar menciones a un origen compartido que hermana a la literatura con las prácticas orales y musicales. En estas visiones historiográficas se suele remontar al lector a figuras como el bardo o el juglar medieval, resaltando su vínculo con prácticas populares y su función social como transmisores y mediadores de textos épicos y líricos que circulaban en gran medida gracias a manifestaciones como la recitación y el canto. En lo que toca al género dramático, algunas introducciones también suelen poner de relieve una dimensión performativa de la palabra puesta en escena, sobre la estrictamente textual. Y, desde un plano teórico-pragmático, estos panoramas introductorios llegan a remitirnos a la herencia de la retórica clásica como

base para las prácticas declamatorias y el performance en voz alta. Los acercamientos que ofrecen dichos panoramas a la dimensión sonora de lo literario se explican en este contexto, puesto que son producto de saberes acuñados en áreas muy específicas de las letras: por un lado, considerando la larga tradición de estudios de lírica medieval y popular; por el otro, contemplando los saberes de retórica y poética que se remontan a un pensamiento y tradición helenistas. Es a partir de aproximaciones intermediales como pueden llenarse algunos de estos vacíos al aportar nuevas perspectivas y parámetros para realizar estas aproximaciones, frecuentemente incluso con apoyo de conocimientos reapropiados de otros campos disciplinares.

Por lo que toca a los estudios especializados en la oralidad, éstos se han enriquecido sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx, con los trabajos de quienes se consideran pioneros en abordar la faceta sonora de la literatura, como Ruth Finnegan (1992 [1977]), Walter Ong (2016 [1987]) o Paul Zumthor (1991 [1983]), cada uno apoyándose a su vez en áreas de conocimiento complementarias: ya sean historiográficas, lingüístico-filológicas, antropológicas (incluyendo consideraciones sociológicas y etnológicas), o bien tecnológicas. Continuando la línea etnológica, es preciso evocar el trabajo de John Miles Foley (2002). Si nos enfocamos en la lírica popular hispanoamericana, también encontramos aportes valiosos que abrevan de algunas de estas áreas en los estudios de Margit Frenk (2001 y 2005), sobre todo a partir de la relación entre escritura, música y oralidad.

Al ubicarse el fenómeno vocal en un campo híbrido, entre lo verbal y lo musical, ha habido un notorio interés por realizar acercamientos a partir de sus estructuras y sistemas en tanto lenguajes significantes análogos. Desde una perspectiva lingüístico-estructural, por ejemplo, puede pensarse en los aportes ofrecidos por Nicolas Ruwet (1972); mientras que desde un lado más semiológico-musical, están las consideraciones sobre la voz y el performance hechas por Eero Tarasti (2002) o Philip Tagg (2012). Y poniendo la mira nuevamente en los estudiosos hispanoamericanos, cabría mencionar en este terreno también los trabajos de Juan Miguel González Martínez sobre la canción y la ópera como expresiones heterosemióticas (1996; 1999), o los aportes de Rubén López Cano, quien por una parte ha estudiado las diversas figuras retóricas, tal como fueron reapropiadas en diversos tratados musicales del barroco (2000), y quien por otra parte se ha ocupado de la significación de la música popular contemporánea desde perspectivas socio-semióticas, cognitivas y tecnológicas (ejemplos de ello pueden

encontrarse en López Cano 2011 y 2018). En el campo semiótico-literario, cabe también recordar las contribuciones de Raúl Dorra a la reflexión sobre la voz (1997).

Como puede derivarse de este breve muestrario, los últimos treinta años permiten dar cuenta de una proliferación en investigaciones que parten de muy distintos intereses para abordar las relaciones entre palabra, sonido y música, a las cuales habría que sumar los estudios de literatura y música que se han venido realizando desde finales del siglo xx a la fecha, gracias al impulso de figuras como Steven Paul Scher (1992; 2004), uno de los iniciadores de la International Association for Word and Music Studies fundada en 1997. Un motivo para estudiar los fenómenos literarios desde las poéticas sonoras es que éstas ofrecen nuevos paradigmas y formas de acercamiento, al igual herramientas que permiten analizar de distintas maneras y en diferentes niveles las relaciones interartísticas presentes en expresiones verbales y en las de las artes sonoras, considerando incluso aquellas que, sin asumirse como propiamente sonoras —como las artes plásticas— llegan a emplear el sonido y la palabra o la voz como medios de expresión (véase Meister 2018).

Al verse enriquecidas gracias a las posibilidades de registro y de manipulación sonora que se comenzaron a desarrollar y popularizar en el último siglo y medio gracias a las tecnologías, las poéticas sonoras dejaron de limitarse a una *oralidad primaria*, transmitida de boca en boca como un acto inmediato y efímero, para abrirse camino a la exploración de las variadas formas de *oralidad secundaria*, mediada gracias a recursos que permiten trascender el tiempo/espacio de enunciación (Ong 1987). Dichos recursos, que incluyen en primera instancia lo escrito como forma primaria de registro oral, se han visto expandidos gracias a las múltiples vías de inscripción y codificación, al igual que a la gran variedad de técnicas y materiales que han permitido su registro: desde los cilindros de cera, el *Schellack*, los discos en vinil, pasando por la cinta electromagnética, el CD y otros formatos digitales como el mp3. Más allá de sus formas de mediación que, como queda ilustrado en esta lista, se encuentran en un constante relevo, las expresiones actuales son capaces de manipular y de combinar deliberadamente ambos tipos de oralidad (primaria y secundaria), o bien de sumar otros recursos como los audiovisuales y multimedia, a través de los cuales se han ido enriqueciendo y complejizando como discursos intermediales. Entender y estudiar estos fenómenos como parte de las poéticas sonoras conlleva, pues, una suma de saberes y de aproximaciones interdisciplinares que, más allá de lo mencionado, ahora también contemplan las herramientas que ofrecen

las humanidades digitales, así como los enfoques más actuales sobre los conceptos de archivo y de arqueología de medios, entre otros.

Pero volviendo a la dimensión escrita, desde la que los creadores a lo largo del último siglo y medio se han mantenido interesados en tratar el sonido en sus obras literarias, pueden encontrarse ejemplos interesantes en la tradición francesa, donde han sido muchas las formas de entender lo musical, sobre todo desde la poesía. Y esto no sólo en los niveles básicos de ritmo, metro y rima, sino también en lo simbólico-conceptual como principio poético, al igual que como forma de explorar los sentidos y las materialidades de la escritura —piénsese en la poesía de Arthur Rimbaud (1854-1891) o de Paul Valéry (1871-1945)—; en el marco de la tradición simbolista está por supuesto también el poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898) con su obra emblemática *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Un tiro de dados jamás abolirá el azar*, 1897), a la que se ha hecho referencia en varias entradas de este vocabulario (legibilidad, libro y poéticas visuales). Cabe recordar que ésta fue pensada como una partitura, presentando su texto a partir de una puesta en página con la que pretendía romper la linealidad para sugerir una lectura simultánea y paralela, además de las muchas variantes tipográficas y de tamaño de letra empleadas, que podrían apuntar a distintos grados de énfasis (incluso sonoro), algo todavía muy inusual para la época.

A las exploraciones más concretamente sonoro-verbales en poesía contribuyeron también muy diversos y polifacéticos artistas, integrantes de distintos movimientos de las llamadas vanguardias artísticas a inicios del siglo xx. En el ámbito del Futurismo ruso está por ejemplo el trabajo de Velimir Khlébnikov (1885-1922), quien desarrolló un tipo de poesía fonética y, junto con Alexei Kruchenykh (1886-1968), ideó un lenguaje inventado que se conocería como *zaum*. Por el lado del Futurismo italiano, cabe recordar nombres como el de Giacomo Balla (1871-1958), Filippo Tommasso Marinetti (1876-1944), Luigi Russolo (1885-1947) o Arrigo Lora-Totino (1928-2016), quienes tuvieron interés en representar los sonidos o aun los ruidos del mundo moderno y tecnologizado, no sólo haciendo palpable el carácter sonoro en sus textos a partir de transliteraciones, onomatopeyas y recursos tipográfico-visuales, como muestran sus manifiestos, sino también a través de la invención de máquinas ruidistas que revelaran nuevas exploraciones acústicas, acordes a la era moderna. En cuanto a los manifiestos, tómese como ejemplo "Parole in libertà" ("Palabras en libertad", 1909) de Marinetti, donde de manera provocadora se rompe con la linealidad de lo escrito, se introducen

juegos de palabras y reiteraciones de letras a manera de unidades sonoras, y también se explora con distintos tipos y tamaños de letra para indicar cambios de énfasis. Todo ello con la intención de generar un efecto sónico (una imagen sonora) que podía comunicar (una impresión sonora) más allá del sentido léxico-semántico de su contenido. También está la carta-manifiesto "L'arte dei rumori" ("El arte de los ruidos, 1913) de Luigi Russolo, dirigida a su amigo compositor Francesco Balilla Pratella, en la que se hace un elogio a los sonidos propios de las máquinas industriales y de las ciudades, todo lo cual deberá integrarse e inaugurar una nueva estética a ser apreciada por el oído humano.

También los surrealistas se interesaron por la relación sonoro verbal, aunque con otras intenciones, como consta en la obra dramática *Le jet de sang* (*El chorro de sangre*, 1925) de Antonin Artaud (1896-1948), en la que se daba gran importancia a las cualidades vocales, sobre todo en cuanto a manipulación de ritmo y tono como parte del efecto dramático. Otro exponente fue el rumano Tristan Tzara (1896-1963), quien se encontró a caballo entre el Surrealismo y el Dadá, integrado a su vez por artistas polifacéticos que igualmente se preocuparon por explorar con el sonido en más de un sentido. Tal es el caso de Raoul Hausmann (1886-1971), Kurt Schwitters (1887-1948) o Hugo Ball (1886-1927). En las poéticas de estos tres artistas se reconocen obras de carácter performativo realizadas tanto en papel como mediante los recursos que ofrecían los estudios radiofónicos, o bien los de la puesta en escena. De esto último dan cuenta los programas que varios de ellos organizaron, junto con algunas artistas mujeres como Emmy Hennings (1885-1948), en el foro que fundaron de manera colectiva en Zurich bajo el nombre de Cabaret Voltaire (1916). Esta veta multifacética y de interés intermedial entre sonido y palabra serían continuados y cultivados en el ámbito de las letras alemanas por la generación de talentosos e igualmente multifácéticos artistas que les sucedería, entre los que destacan los austriacos Ernst Jandl (1925-2000) o Gerhard Rühm (1930-) así como los concretistas alemanes Eugen Gomringer (1925-) y Mathias Goeritz (1915-1990) (véase entrada poéticas visuales; para el acercamiento a Goeritz desde lo visual, lo verbal y lo sonoro, García Leyva 2012).

Mirando hacia la tradición hispanoamericana, merecen en este sentido también mención creadores como el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), impulsor del Creacionismo, cercano a las prácticas de descomposición de lenguaje del Dadá; o el mexicano Manuel Maples Arce (1898-1981), fundador del Estridentismo y próximo al futurismo en cuanto a la conceptualización temática del mundo moderno, la fascinación

por la radio y las técnicas verbales de incluir el sonido en su manifiesto así como en sus textos de creación.

Dando un salto hacia las letras inglesas, encontramos ejemplos como el norteamericano e.e. cummings (1894-1962). Guiado por influencias como la de Ezra Pound (1885-1972) en su interés por la composición poética en relación con lo sonoro, cummings desarrolló un estilo muy personal de traducir ciertas intenciones acústicas en sus poemas a partir de la puesta en página. Esta voluntad sonora lo llevó a coquetear con lo que se conocería como *nonsense lyrics*, también explorando con la descomposición de la sintaxis de las frases, al igual que con la fragmentación de las palabras y su recombinación. Todo ello con el fin de evidenciar, desde nuevas y creativas formas recombinatorias, una potencial articulación. Es bien conocida en ese sentido la anécdota en torno a su libro *No Thanks* (1935), que fue rechazado por numerosas editoriales (en catorce ocasiones), bajo el argumento de que este tipo de poesía no prometía una adecuada comprensión, ni tendría un interés por parte del lector, ante lo cual el poeta optó finalmente por autopublicarlo. En los poemas contenidos en este volumen, cummings recurrió no sólo a presentar secuencias y series de palabras bajo el recurso de la repetición, sino también realizando variaciones y deconstrucciones de éstas, además de integrar en forma poco usual, pero declaradamente estratégica, signos de puntuación. Con ello incitaba a una lectura exploratoria, a veces como experiencia de descubrimiento del objeto escrito ante todo a partir de los efectos sonoros que pudiera provocar. Un ejemplo es el conocido poema no. 13, “grasshopper”, donde se ve cómo el autor hace uso de varias de estas estrategias.

Por lo que toca a las exploraciones sonoras directamente desde su registro, ya desde finales del siglo xix pueden encontrarse poemas materializados en las primeras grabaciones sonoras, entre ellos los que todavía perviven en voz de Alfred Tennyson (1809-1892). En este nivel de lectura oral, gracias a las grabaciones, es posible percibir cambios no sólo de prosodia sino de estrategia, con lo cual se reconocen los giros que se han dado a la lectura y recitación de la poesía en voz alta a lo largo de un siglo y medio, incluso en el marco de una misma tradición literaria, cosa que también ha comenzado a ser estudia en años recientes desde las poéticas sonoras. Ciertos elementos prosódicos significantes pueden notarse por ejemplo en las grabaciones que revelan la forma de leer entre los poetas modernistas. Llama la atención, por ejemplo, el interés que T.S. Eliot (1888-1965) tuvo por registrar sus lecturas de poesía en voz alta frente al micrófono (véase

Camlot 2019). Y ya para la segunda mitad del siglo xx siguen encontrándose muchos más casos paradigmáticos que han comenzado a despertar el interés de investigadores en cuanto a la materialidad del registro sonoro, tanto en poesía —en propuestas de un llamativo estilo oral como las de William Carlos Williams (Forrest 2016)—, como en propuestas sobre todo narrativas como las de Jack Kerouac (1922-1969) o William Burroughs (1914-1997), pero también en la poesía de Allen Ginsberg (1926-1997), todos ellos miembros de la generación Beat, quienes experimentaron con lo sonoro sobre todo en el plano narrativo, a menudo tomando como inspiración experiencias que les venían del uso de la máquina de escribir y de las grabaciones en cassettes (para el caso de Kerouac, por ejemplo, véase Escobar de la Garma, 2017).

Continuando con el interés que suscitó el recurso de las grabaciones en obras literarias, ahora desde el plano teatral, destaca la labor de Samuel Beckett (1906-1989), quien en una de sus piezas decide integrar la grabación como elemento estratégico de la puesta en escena en el monólogo *Krapp's Last Tape* (*La última cinta de Krapp*, 1958), donde el protagonista entra en diálogo con la voz que él grabó de sí mismo décadas atrás (véase el estudio de Hayles, 1998). Esto sin olvidar el interés que Beckett tuvo en desarrollar obras radiofónicas experimentales, donde también se juega de manera interesante entre el sonido y la voz, por ejemplo, en *Words and Music* (*Palabras y música*, 1961; véase el estudio de Wolf, 2005).

Entre los muchos artistas que igualmente participaron de primera mano del interés de los artistas vanguardistas por las relaciones palabra y sonido, continuándolas y ampliándolas desde muchos otros ángulos en décadas posteriores, es preciso mencionar a Henri Chopin (1922-2008), polifacético creador francés, además de editor y crítico. Interesado en llevar la poesía fonética a otro nivel, combinó algunos de los recursos empleados por artistas de las vanguardias en sus poemas, integrándolos en sus prácticas escriturales en torno a la máquina de escribir (sus *dactylopoèmes*), o desarrollándolos en sus propuestas de poesía concreta. Pero fue a partir del propio trabajo con el sonido que realizó las exploraciones creativas cercanas al radioarte, e incluso aprovechando las posibilidades que le ofrecía la cinta magnética, que para mediados del siglo xx ya se había popularizado. Su intención era acercarse cada vez más a las potencialidades de la voz como órgano y como cuerpo, un cuerpo capaz de expresar incluso a través de los gestos vocales más primarios y simples: un respiro, un grito, una carcajada. A lo largo de su vida Chopin estuvo vinculado a prácticas declaradamente intermediales de movimientos

como Fluxus, publicando a lo largo de casi sesenta años más de 100 poemas sonoros en numerosas grabaciones (*Vibrespace* de 1963, *Throatpower*, de 1973, o *Les 9 Saintes Phonies*, de 1984-1987, son algunas de ellas). Entre el legado que dejó a los estudios de la poesía sonora están, además, la publicación de la antología *Poésie Sonore Internationale* (*Poesía sonora internacional*, un libro con dos cassettes publicado en 1973), y la revista *ou* (1964-1974), de la que fue fundador y editor. Se trata de una de las primeras revistas en su tipo que incluía como parte de su concepto grabaciones en discos. Llama la atención la variedad de vertientes de los creadores que ahí publicaron: desde François Dufrêne (1930-1982), quien destacara como artista plástico, pero también como miembro del movimiento letrista y como poeta sonoro, pasando por exponentes de la generación Beat, como Willam Burroughs, hasta pioneros del Dadá como Hausmann.

Dentro de otras esferas del arte de vanguardia del siglo xx, además del Letrismo, en este recorrido cabe considerar las propuestas concretistas de Eugen Gomringer (1925-), poeta radicado en Bolivia, Suiza y Alemania, de Mathias Goeritz (1915-1990), fundamentalmente en el periodo durante el que vivió en México, y del Grupo Noigandres en Brasil. Todos ellos comparten la intención de aprovechar todavía más los recursos tipográficos de los que se habían servido movimientos anteriores, pero apoyados en los desarrollos que ofrecía el diseño gráfico editorial. Como parte de estas estrategias, y en relación con el sonido, cabe mencionar entre los brasileños a Augusto de Campos (1931), quien por ejemplo concibió poemas a color como indicadores para una interpretación musical, como "dias, dias, dias" (1975), o sustituyendo algunas letras de las palabras por marcas como asteriscos que debían leerse según ciertas alturas, como en "O pulsar" (1975). Ello pensando sobre todo en la interpretación sonora que les pudiera dar en la lectura su amigo músico Caetano Veloso (véase Clüver 2002; Cussen 2010; entrevista al propio de Campos en Rennó 2014; y De Carvalho 2018). La apuesta de los concretistas era la de conferir una experiencia intermedial bajo intenciones que denominaron *verbivocovisuales*, concepto que remite a un neologismo tomado del *Finnegans Wake* de James Joyce. Y en cuanto a la dimensión sonora derivada de estrategias escriturales, en esta interrelación palabra-escritura y sonido, se decían inspirados por un lado en las cualidades tímbricas vocales tal como las entendía Arnold Schönberg al referir a la *Klangfarbenmelodie*, y por el otro, en ciertas estrategias compositivas inspiradas en el serialismo musical, como puede verse en otro poema de Augusto de Campos, "Caracol" (1960; véase De Carvalho 2018).

A estas derivas por las poéticas sonoras podrían sumarse varias otras, como la poesía-acción o las instrucciones que sugieren los *event scores*, ideadas a partir de la segunda mitad del siglo xx. Piénsese en propuestas como *Grapefruit* (1964) de la artista y cantante Yoko Ono (1933), entre las cuales la autora incluye piezas como “Voice piece for soprano” (1961), la cual consiste en indicaciones hechas mediante un verbo y una lista de proposiciones: “Scream. 1. against the wind; 2. against the wall; 3. against the sun”; o los ejercicios performáticos de otros integrantes de Fluxus (Friedman, Smith, Sawchyn 2016). Muchas de estas piezas están vinculadas además a nuevas prácticas de intervención artística que tenían fuerte carga ideológica y buscaban incidir en las distintas esferas de la vida pública y cultural. De éstos y otros artistas en su tipo hablan con gran agudeza las historiadoras del arte Liz Kotz (2010) y Clara Meister (2018), y pueden también revisarse las reflexiones referentes a estos temas de la escritora Belén Gache (2006).

Este sintético repaso de algunos protagonistas, piezas, recursos e intereses apunta a que son cada vez más y más variadas las prácticas híbridas e intermediales que se prestan para el estudio de obras artísticas, y en específico literarias, desde las poéticas sonoras. Tanto a partir de su materialidad como texto plasmado en papel —a veces a la manera de una instrucción o notación, que por su parte invita a ser ejecutada y experimentada sonoramente—, como en los registros sonoros y audiovisuales que en varios casos se han hecho de sus presentaciones orales y que en el arte contemporáneo van en aumento. Es importante reconocer, por tanto, que una obra puede tener varias realizaciones o versiones, sin que necesariamente tenga que ser deudora de un texto escrito como fuente original. Así, las aproximaciones se prestan a un estudio comparativo de las diversas ocurrencias y sus materialidades.

Por lo que toca a los géneros, ya se vio que pueden incidir en el narrativo, en el dramático y en el lírico. En el dramático, además, con una incursión en lo que se conoce como radionovela (o *Hörspiel*), entendido fundamentalmente como drama sonoro, aunque hay más definiciones y distinciones, en donde se distingue entre el leer de la instancia narrativa, el interpretar del personaje (a través de diálogos o monólogos) y el escenificar (representar acciones a partir de efectos sonoros que buscan recrear actos, ambientes, contextos y paisajes sonoros donde se desarrolla la trama). Con todo ello este género apela a la fantasía del escucha bajo un nuevo concepto de escenificación dramática. Y en lo que respecta al género lírico, se evidencia un desdoblamiento deslumbrante

en subcategorías que van desde la lectura tradicional de poesía, pasando por la poesía fonética y optofonética, la poesía sonora, además de los aportes y vecindades con el amplio campo del arte sonoro.

Para el caso de todas estas expresiones (aun pensando en las piezas más remotas), hace apenas unos años era todavía difícil —si no imposible— acceder directamente a ellas para conocerlas y estudiarlas, pues por lo general formaban parte de colecciones reservadas, o de acervos que se encontraban dispersos, aislados y/u ofrecían poca circulación. Esto ahora ha cambiado gracias a las facilidades de digitalización, pero también gracias a la constitución de cada vez más y mejores archivos y repositorios, organizados de tal manera que hacen visibles estas obras que antes quizá apenas se conocían de oídas, en su versión sólo impresa, o a través de alguna documentación fotográfica. Ahora es posible en muchos casos incluso contrastar todas estas fuentes para realizar un estudio más integral. Varias de las piezas de estos autores pueden consultarse, por ejemplo, en sitios como el creado por el también artista y académico norteamericano Kenneth Goldsmith (1961): UbuWeb, al igual que en otros sitios (a menudo subvencionados por proyectos universitarios) que resguardan colecciones especiales.

Pero muchos de estos materiales también se han recogido en formatos "analógicos", en antologías que siguieron y ampliaron las huellas de aquella ofrecida por Chopin en 1979. Algunos de estos compendios son la antología *Homo Sonorus. Una antología internacional de la poesía sonora* de Dmitry Bulatov (2004), integrado por un amplio libro de ensayos escritos en su mayoría por los propios creadores y acompañado por 4 CD's con obras seleccionadas. En el contexto hispánico está *La mosca tras la oreja* de Llorenç Barber y Montserrat Palacios (2009), publicación que incluye un recuento de esta veta de artes expandidas en España. Y con cierto eco de la revista *ou*, pueden sumarse los esfuerzos de la *Revista de Arte Sonoro* (ras), que destinó algunos números a la recuperación de una historia acústica que incluía, además del arte sonoro de orientación electroacústica, también expresiones de la poesía sonora de la que muchos de estos artistas actualmente se sienten herederos (véase por ejemplo el no. 7, coordinado por Manuel Rocha en 2005).

En México cabe mencionar el repositorio derivado de una gran exposición retrospectiva, *Modos de Oír* (2018-2019), junto con la publicación *Modos de Oír. Una heterofonía sobre arte y sonido en México* (Aedo, *et. al.* 2019), en donde una parte se

destinó específicamente a este tipo de prácticas; también está el repositorio inaugurado apenas a finales de 2020 por Casa del Lago como sede del Festival de Poesía en Voz Alta que se lleva organizando desde hace quince años. De igual forma está la publicación retrospectiva de los Festivales Enclave organizados por Rocío Cerón (Cerón y De la Garza 2015), así como los dos CD's publicados por el colectivo Motín Poeta del que la propia Cerón formó parte, junto con Carla Faesler y Mónica Nepote. Otras fuentes de interés en el ámbito cultural hispanoamericano serían, en Argentina, *Vôrtice* (2002), con la publicación de tres CD's, además de la edición de un catálogo sonoro realizado por Javier Sobrino del 5º Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental llevado a cabo por Vórtice-Argentina en Buenos Aires entre septiembre y octubre de 2002, y más recientemente, las publicaciones derivadas del Festival de Poesía y Música en sus distintas entregas organizadas desde 2014 en Chile por el colectivo PM, entre ellos Federico Eisner y Martín Gubbins, y antes que ello Oscilación (2004).

Los materiales sonoros que forman parte del discurso literario cuentan con una antigüedad no mayor a siglo y medio, tiempo que para la historia de la literatura universal no parece mucho. Sin embargo, comprende años decisivos en los que las posibilidades técnicas de reproducción y manipulación sonora han devuelto a la literatura su explícita dimensión oral. De ahí que Charles Bernstein (2011) afirme que comenzamos a situarnos en un entorno postalfabético, en el que están emergiendo nuevas poéticas vinculadas al lenguaje y la reproducción electrónica. Desde la perspectiva de las poéticas sonoras, experimentamos un cambio de paradigma importante para lo literario. Bernstein lo expone así, en específico con respecto a la poesía:

> La función social de la poesía en nuestros días es experimentar el lenguaje de oreja a oreja [integralmente] en su temporalidad, fisicalidad y dinamismo: su evanescencia, no su carácter estático; su fluidez, no su autoridad; sus estructuras, no su capacidad de almacenamiento; su concreción y particulariad, no su lógica abstracta y su claridad.
>
> Decir que estamos en una época postletrada no significa que la alfabetización no siga siendo necesaria, sino que ya no es suficiente. Quizá un mejor término sea hiperliteracidad. La poesía en una era digital puede hacer más que simplemente un eco del pasado con frases memorables. Puede también inventar el presente en un lenguaje nunca antes escuchado (Bernstein 2011, 105; traducción propia).

¿Cómo nos situamos frente a esta abundancia de recursos y formas? Vale la pena empezar por afinar el oído y la mirada como parte de nuestro concepto de lectura, como parte de las formas en las que estudiamos las poéticas sonoras, que todavía merecen ser más y mejor ubicadas. Pero las herramientas para acercarnos ya también comienzan a estar a la vista, según lo que se desprende de este breve panorama.

Otras poéticas sonoras

Por el lado del desarrollo de la música concreta y el arte electroacústico hay que considerar entre los antecedentes de las poéticas sonoras el particular interés que algunos creadores tuvieron en explorar los objetos sonoros del entorno y desarrollar teorías compositivas al respecto. Vale la pena, por ejemplo, aproximarse a las propuestas de Pierre Schaeffer (1910-1995), fundador del Instituto de Investigaciones Musicales IRCAM en París, como autor del *Traité des Objets Musicaux* (1966; *Tratado de los objetos musicales*, 1988) así como el *Solfège de L'Objet Sonore* (*Solfeo del objeto sonoro*, 1967), concebido como manual-disco con ejemplos sonoros.

Por otro lado, como se vio en el recorrido, influyó el desarrollo de aparatos y mecanismos que justamente permitían poner el acento en estas especificidades sonoras. Un ejemplo de ello sería el microprocesador desarrollado por Henri Chopin. El tipo de materiales sonoros resultantes, considerados como música concreta, también incluyeron la voz humana, misma que cobró un potencial sonoro distinto al hasta entonces acostumbrado en música tradicional: ya no se trataba del interés por la voz educada para el canto, sino por la voz en su carácter de objeto sonoro, atractiva por sus cualidades articulatorias y enunciativas. Ejemplos de ello pueden reconocerse en obras como las de Luciano Berio (1925-2003) con su *Thema* (*Omagio a Joyce*) (1958-1959) o John Cage (1912-1992) con su *Roaratorio* (1971), ambos incorporando elementos verbales y literarios tomados de obras de James Joyce con un tratamiento electroacústico.

Ejemplos

En la presente selección hemos optado por centrarnos en ciertas exploraciones del sonido en obras dadaístas, pues es posible considerarlas como las que inauguran el arte sonoro y las que mayormente han influido en su desarrollo. Comencemos por contrastar por ejemplo las puestas en página de poemas como "Karawane" (Caravana, 1917) de Hugo Ball (1886-1927) y "fmsbw" (1918) de Raoul Hausmann (1886-1971).

En “Karawane” encontamos 17 tipografías distintas en los distintos versos, cuyo uso no es tan claro en cuanto a lo que esto significa para la ejecución en voz alta, pero que puede ser un indicador simbólico de la diversidad lingüística que sugiere el poema a partir de un texto que recurre a ideófonos y juegos sonoros mediante combinatorias y contrastes entre consonantes y vocales, en un lenguaje que no es comprensible pero que sí es evocativo. Dentro de las técnicas y recursos empleados está la enajenación del uso y sentido normal de las palabras, así como de la sintaxis; pero también una especie de metaforización sonora que le permite crear imágenes sonoras evocativas de algo que no se precisa, pero que parece relacionarse con el título del poema: una caravana, un peregrinaje indeterminado y a la vez exótico.

Por su parte, Hausmann, como creador de la poesía optofonética, también componía imágenes o experiencias letrísticas abstractas a partir de secuencias fonéticas sin sentido, pero con una atención más estratégica y efectista de cara a la tipografía empleada, que podía variar al interior de una misma palabra para resaltar ya sea su volumen, su duración o su tono. En el caso de “fmsbw” estos recursos no son tan evidentes como en otros poemas, pues se evidencia un ordenamiento de letras y signos de puntuación bajo un mismo tamaño y con la misma tipografía, según un sistema de daguerrotipo impreso. En cambio, este texto, en una de sus primeras realizaciones, se publicó como cartel para ser pegado en las calles en busca de lectores que se vieran interpelados y a la vez asombrados por ese texto incomprensible. No obstante, este poema también fue presentado en público como recital en voz alta por su autor, al igual que el poema de Ball, siendo además retomado como cita directa en la primera secuencia de la composición sonoro-verbal de Kurt Schwitters, su *Ursonate* (1932). Contrastando esta puesta en página del poema de Hausmann con la interpretación vocal según el registro que se tiene del propio poeta, resulta interesante que en ésta integra, extiende y combina nuevas secuencias y elementos, inaugurándolo además con un preámbulo ante el público que ostentaba con gran pompa retórica (en tres idiomas: inglés, alemán, francés) y presentándose a sí mismo como especialista “dadasofo”. Hay en la presentación oral una explícita ironización a los formatos declamatorios, y también un humor que deriva de la articulación gestual exagerada de lo que parece impronunciable, cosa que no parece evidente si sólo se accede al texto escrito, en el que se percibe ante todo una idea de configurar, bajo una

voluntad un tanto aleatoria y caprichosa, una secuencia fónica de unidades que carecen de sentido y de referente, siendo el título parte y cuerpo del propio poema.

Como ya se mencionó, Schwitters retoma el poema de Hausmann para, a partir de ahí, desarrollar su *Ursonate* (1932) según su propia poética llamada *Merz*, desde la cual profesaba intenciones de crear obras intermediales que integraran distintos lenguajes, constituyendo una especie de *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total", término que por cierto se atribuye a la poética de Richard Wagner en sus creaciones operísticas). Llama la atención que, a pesar de tratarse de una propuesta rupturista enfocada en crear un lenguaje que aludiera a "sonidos originarios" (*Urlaute*), para la estructura Schwitters se inspirara en la tradicional forma de la sonata, organizando a partir de ahí el material fonético que por lo demás parecía obedecer a la aleatoriedad y la casualidad. En la sonata incluso se comienzan a reconocer ciertos elementos como motivos musicales en tanto que se repiten secuencias sonoras. Schwitters por su parte no emplea artilugios tipográficos sino indica énfasis y duración sólo a partir de repetición y combinación de consonantes y vocales. La relación que el poeta-compositor declarara con la sonata ha llevado sobre todo a musicólogos a corroborar si y hasta qué punto efectivamente respeta esta forma musical. Cabe además mencionar que dicha obra ha sido reinterpretada mucho más allá de un performance vocal, como el que hiciera Schwitters mismo para una grabación radiofónica (1932). En el caso de Ball y de Schwitters se cuenta, además de la documentación en audio, con fotografías que permiten inferir aspectos sobre el personaje enunciador que se pretendía encarnar. En Ball, a partir del disfraz, muy a tono con un espíritu de cabaret. En Schwitters, a partir de la gesticulación pronunciada que se requería para emitir cierto tipo de sonidos (se conserva una secuencia fotográfica realizada durante una de las presentaciones de su sonata). En cuanto a los parámetros sonoros, queda claro que en los tres casos se genera a nivel de la ejecución verbal una textura sonora difícilmente perceptible de la misma manera desde una lectura en silencio y a partir de consideraciones exclusivamente lingüístico-fonológicas derivadas del texto.

Susana González Aktories

Referencias citadas

Aedo, Tania, Cinthya García Leyva, Susana González Aktories, Rossana Lara, Bárbara Perea, Carlos Prieto, Francisco Rivas y Manuel Rocha Iturbide. 2020. *Modos de Oír. Una heterofonía sobre arte y sonido en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Cultura; Laboratorio Arte Alamenda; ExTeresa Arte Actual.

Barber, Llorenç y Montserrat Palacios. 2009. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor; Instituto Cervantes.

Bernstein, Charles. 2011. "Professing poetics". En *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*, 75–76. Chicago: University of Chicago Press.

Bryson, Norman. 1988. "Intertextuality and Visual Poetics". *Style* 22 (2): 183–93.

Bulatov, Dmitry, ed. 2004. *Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Radio Educación.

Camlot, Jason. 2019. *Phonopoetics. The Making of Early Literary Recordings*. Stanford: Stanford University Press.

Cerón, Rocío y Amanda de la Garza, eds. 2015. *Enclave. Poéticas Experimentales*. México: Intersticios.

Clüver, Claus. 2002. "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music". En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth, 163–78. Amsterdam: Rodopi.

Cussen, Felipe. 2010. "Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso". *Proyecto Patrimonio* (blog). 2010. http://letras.mysite.com/fc300710.html.

De Carvalho, Vinicus Mariano. 2018. "Música e poesia concreta no Brasil: uma performatividade antropofágica". En *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*, editado por Jasmin Wrobel. Biblioteca luso-brasileira, Vol. 29. Frankfurt am Main: TFM - Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

Dorra, Raúl. 1997. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Escobar de la Garma, Alberto. 2017. ... "... If It Ain't Got that Swing: La sonoridad en el estilo de Jack Kerouac". Repositorio. Poética Sonora MX. 2017. https://poeticasonora.mx/If-It-Ain-t-Got-that-Swing-La-sonoridad-en-el-estilo-de-Jack-Kerouac.

Finnegan, Ruth H. 1992. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Versión aumentada de la edición de 1977 por Cambridge University Press. Bloomington: Indiana University Press.

Foley, John Miles. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Chicago: University of Illinois Press.

Forrest, Seth. 2016. "'The mind / is listening': Aurality and Noise Poetics in the Poetry of William Carlos Williams". *William Carlos Williams Review* 33 (1–2): 63–80. https://doi.org/10.5325/willcarlwillrevi.33.1-2.0063.

Frenk, Margit. 2001. “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”. Editado por Raúl Dorra. *Tópicos del Seminario* 2 (6): 57–75.
———. 2005. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.
Friedman, Ken, Owen Smith y Lauren Sawchyn, eds. 2016. *Cuaderno de ejercicios: eventos, acciones y performances*. México: Tumbona Ediciones.
Gache, Belén. 2006. *Escrituras nómades*. Gijón: Trea.
García Leyva, Cinthya. 2012. “Lo verbal, lo visual y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana”. Tesis de licenciatura, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
González Martínez, Juan Miguel. 1996. *La heterosemiosis en el discurso musical y literario: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia.
———. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia.
Hayles, N. Katherine. 1998. “Voices out of Bodies. Audiotape and the Production of Sujectivity”. En *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, editado por Adalaide Morris. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Kotz, Liz. 2007. *Words to be Loked at. Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press.
López Cano, Rubén. 2000. *Música y retórica en el Barroco*. Bitácora de retórica 6. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
———. 2011. “Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana”. *Consensus* 16 (1): 57–82.
———. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.
Meister, Clara. 2018. *Sprich, damit ich dich sehe: Stimme und Sprache als Medium, Material und Motiv in der Kunst*. München: Metzel.
Ong, Walter J. 2016. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
Rennó, Carlos. 2014. “Os poemas-obejtos de Augusto de Campos e Julio Plaza”. En *O voo das palavras cantadas*, 307–13. São Paulo: Dash.
Ruwet, Nicolas. 1972. *Langage, musique, poésie*. Collection Poétique. Paris: Editions du Seuil.
Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Traducido por Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.
Scher, Steven Paul, ed. 1992. *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press.
———. 2004. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Editado por Walter Bernhart y Werner Wolf. Word and Music Studies 5. Amsterdam: Rodopi.

Tagg, Philip. 2012. “Vocal Persona”. En *Music’s Meanings: a Modern Musicology for Non-musos*, 313–36. New York; Huddersfield: Mass Media Music Scholar’s Press.

Tarasti, Eero. 2002. “Voice and identity”. En *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, 157–78. Berlin: De Gruyter Mouton.

Wolf, Werner. 2005. “Language and/or Music in Man’s ‘Comfort’? Beckett’s Metamedial Allegory Words and Music”. En *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, editado por Suzanne M. Lodato y David Francis Urrows, 145–63. Word and Music Studies 7. Amsterdam: Rodopi.

Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Traducido por María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus.

voz y oralidad

Las palabras “voz” y “oralidad” parecen de uso tan común que es fácil pasar por alto la riqueza que albergan y lo que son capaces de desencadenar como parte de un circuito de comunicación. En particular en el seno de los discursos culturales, ambas nociones resultan relevantes por los múltiples sentidos que han adquirido, incluso en un nivel simbólico y metafórico, los cuales son reflejo precisamente de esas diversas concepciones. Así, aunque parezca ocioso, conviene empezar por desentrañar su sentido desde los niveles más básicos, para luego reconocer cómo se han retomado en las reflexiones teóricas y cómo se han vuelto elementos valiosos en el marco tanto de prácticas como de análisis críticos intermediales.

Empezando por “oralidad”, según la definición del *Diccionario de la Real Academia Española*, ésta deriva de lo propiamente “oral” como ‘lo relativo a la boca’; también, de lo referente a un sonido que se articula expulsando el aire por esta cavidad; y más en específico, de aquello ‘que se manifiesta mediante la palabra hablada’. La oralidad se considera, además, un elemento constitutivo del origen de las civilizaciones, anterior a la escritura, pero que remite a una forma de comunicación verbal no menos elaborada ni compleja, físicamente producida por la voz humana y percibida de forma aural.

A medida que han evolucionado las sociedades, las prácticas relacionadas a la oralidad se han sofisticado y mediatizado gracias a la invención de distintos soportes, empezando precisamente por la escritura como forma de retener “eso que se dice”, pero también algo del “cómo se dice”. Por ejemplo, en los textos antiguos (s. IX-XIII), sobre todo aquellos vinculados a la liturgia, las formas prosódicas y de entonación con las que se recitaban o cantaban se comenzaron a cifrar en forma de “neumas”, justamente para indicar algo de ese espíritu o carácter con el que se debían cantar. Estas indicaciones se

constituyeron en la primera forma de notación musical en Occidente (véase también puesta en página).

La oralidad, además, se ha transformado notablemente debido a cómo ha incidido en ella la evolución tecnológica. Así, las sociedades han pasado de una oralidad exclusivamente primaria —de viva voz—, a una que ha integrado lo que Walter Ong denomina "oralidad secundaria", producida gracias a medios de comunicación tecnológica que involucran la transmisión y la reproducción sonora, algo relativamente reciente si se considera que muchos de los aparatos se inventaron y popularizaron desde mediados del siglo XIX a la fecha, empezando por el teléfono, la radio y el gramófono, por mencionar sólo unos ejemplos. (Ong 2016 [1970]; véase también González Pérez 2011, 11-32).

Por otro lado, ¿a qué nos referimos exactamente con la "voz"? Más allá de la primera y más común acepción de diccionario, como 'sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales', y de su vinculación con la acepción de lo oral referido a la palabra hablada —aquello que no sólo hace posible el habla sino que también la contiene (Connor 2004)—, hay muchas razones para entender la voz como un concepto de orden abstracto más que funcional. Pensemos en cómo da cuenta de una presencia y una voluntad, e incluso de una capacidad de agencia y un derecho individuales, que se cristalizan por ejemplo en expresiones populares como la de "tener voz es tener voto" o, en un sentido inverso, en dichos como "el que calla, otorga". Ésta puede además referir a una instancia colectiva cuando se habla de "la voz del pueblo", expresión que por su uso se ha cargado de connotaciones político-ideológicas. Desde un punto de vista ético-moral se habla de voz en un sentido figurado, como en la "voz de la conciencia", mientras que, desde una perspectiva más bien psicológica, se hace referencia a una "voz interior". Vemos, pues, que incluso ya en estas expresiones convencionales la voz abarca un amplio rango de sentidos y prácticas, tanto de orden individual y específico, como en lo colectivo y general.

Pero, volviendo por un momento al aspecto fisiológico al que remite su primera definición, para evidenciar la voz no sólo se requiere de órganos de fonación (entre ellos las cuerdas vocales, la laringe y la glotis), sino también de un aparato que conjuga los órganos de respiración y los de articulación, sin mencionar el movimiento corporal y gestual del que va acompañada la enunciación. Asimismo, merece contemplarse que, a nivel cognitivo, la voz se encuentra íntimamente relacionada con otros sentidos y

funciones corporales, entre los cuales destacan el oído y la memoria. Ello, dado que la articulación vocal depende a su vez de lo que se aprende y ejercita, demandando una debida atención, retención, recreación e incluso capacidades de variación. La voz exige, así, una red de interconexiones corporales cuyo desarrollo neurofisiológico toma un tiempo de maduración, el cual se suele dar durante la infancia; no es casual que este último concepto, derivado de la etimología latina de *in-fans*, remita a "el que no puede hablar" (Dolar 2006, 26). Pero lo que se aprende y ejercita en esos primeros años no son sólo las palabras, sino, sobre todo, los "modos" de hablar, tanto así que es justo en esta etapa cuando la lengua materna se llega a constituir como parte de una identidad lingüística pero también regional. Llama la atención, pues, que cuando se aprende otro idioma en otras edades, son muy altas las probabilidades de conservar el acento original y proyectarlo en la otra lengua aun en contra de la voluntad del hablante.

La voz a menudo se compara con un instrumento musical, justamente por las destrezas que requiere para ponerse "a tono"; pero contrariamente a éste, entendido como "herramienta" que extiende las capacidades humanas, la voz es producida directamente *en* y *por* el cuerpo humano. Asimismo, se considera que tiene la capacidad de ser autorreflexiva, en tanto que elabora sobre sí misma, "imitándose" incluso de forma exagerada con afán humorístico y paródico. Y ello dado que un acento propio de un lugar suele caracterizarse por tonadas o timbres "típicos", reconocibles e identificables que se prestan a imitaciones del tipo de "clichés", lugares comunes cercanos a una "tarjeta postal sonora". Piénsese en los *sketches* verbales y musicales del ensamble argentino Les Luthiers, que hacía retratos cómicos de una identidad cultural (por ejemplo, la "Serenata mariachi" de 1973). Estos clichés también funcionan para identificar acentos de hablantes nativos en otra lengua, cuando se expresan en una lengua adquirida (véanse como ejemplo los videos de Jake Wardle, que imita con fines recreativos estereotipos de formas de hablar en inglés: *The English Language in 24 Accents* de 2010 y *The English Language in 67 Accents & Random Voices* de 2015).

Además, la voz humana es considerada dentro de las muy contadas entre los seres vivos que pueden reproducir sonidos o "voces" de otros animales. Pensemos cómo desde muy pequeños, sin quizá todavía poder referir al nombre del animal, ya se nos enseña a distinguir e "imitar" los sonidos por los que se caracteriza cierto animal, por ejemplo, diferenciar un maullido de un ladrido, o el rugido de un mugido o de un trino; o bien

el croar del relinchar y del balar. A propósito de estas voces de animales y humanos, es interesante que fueran tomadas en cuenta en el manifiesto del futurista italiano Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* (1913/14), asignándoles, entre las seis familias de "ruidos" que debían integrar la orquesta futurista que pensaba reproducir de forma mecánica, precisamente la sexta categoría, cuyo inventario también incluía expresiones como gritos, gruñidos, chirridos, aullidos, risas y sollozos, entre otros sonidos (Russolo 2012, 63).

En cuanto a sus formas de percepción, en tanto producida por un cuerpo y percibida por otro cuerpo que la *in-corpora*, la voz tiende a ser descrita a través de sus cualidades tangibles que no sólo apelan al sentido del oído. Por efecto de sinestesia, mediante asociaciones corporales y físicas, la experiencia de escucha a menudo se vincula con las de otros sentidos. De ahí que podamos referimos a características como el "brillo"; a su temperatura (como "cálida" o "fría"); a su densidad y peso ("aguda" o "grave"); a su textura ("cascada" o "tersa"), o a una percepción gustativa ("dulce"). A su vez, podemos poner rostro y cuerpo —y aun edad— a una voz, sin ver directamente a su emisor. También asociamos la voz con cierta gestualidad, que traducimos en un carácter o ánimo (como "seria" o "alegre", "serena" o "inquieta"). Y esto último incluso nos remite a por qué desde tiempos ancestrales la voz ha sido símbolo del alma o ánima: una esencia vital que se manifiesta en un aliento o hálito.

En este planteamiento preliminar sobre la voz cabe reconocer que en las más diversas culturas ésta se concibe como un medio que, más allá de conectar el interior del cuerpo con el exterior, permite una comunicación intersubjetiva y aun una distinción entre el yo y lo otro. Pero también se vuelve vehículo de comunicación con lo supranatural y lo divino, e incluso metáfora de la creación. Basta pensar en el episodio del Génesis en el *Viejo Testamento*, que refiere a aquella palabra enunciada por Dios como un acto creador, un "decir" en sentido figurado que se torna en un ser y existir (Parret 2002). Otro ejemplo está en las prácticas místicas orientales, en las que a partir de los mantras un devoto puede conectar con una esencia divina. Tal es el caso del mantra que se enuncia a partir de la palabra primigenia constituida por la sílaba "om" que aparece en los *Upanishads*, y que figura en las distintas religiones dhármicas en Oriente —entre ellas el budismo, el taoísmo y el hinduismo—, a través de la cual el sujeto que lo emite reconecta y resuena esa potencia del universo. En términos generales, puede encontrarse que todas las prácticas religiosas litúrgicas y rituales se apoyan de alguna forma de oralidad: sea mediante rezos, plegarias, conjuros, oraciones o cánticos,

aprendidos y repetidos ya sea de forma individual o colectiva. Dichas expresiones, que siguen patrones formuláicos, convencionalizados, incluyen dinámicas a veces dialógicas, como el *call and response*, y se caracterizan por un tono solemne o contemplativo, que se ve reflejado en la prosodia o manera de decir y entonar las palabras.

La importancia de la voz y la oralidad como constituyentes fundamentales de las dinámicas sociales y de las identidades de una cultura conforma actualmente un valioso capital, declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la unesco en 2002. Este hecho, aun sin estar exento de cuestionamientos por lo que implica en el orden de las agendas políticas a nivel tanto nacional como internacional, ha contribuido a considerar estos actos como dignos de conservación y de estudio, incluso desde un punto de vista académico (sobre todo dentro de los estudios antropológicos, sociológicos y etnológicos), ofreciendo nuevos horizontes para su revaloración.

Vocalidades y oralidades en el debate teórico

Sin pretender agotar todos los nombres y referencias, lo cual llevaría a un estudio aparte, en esta sección se esquematizan algunas de las perspectivas teóricas que han influido en el curso de los estudios de la voz y la oralidad. En el campo de las humanidades, la filosofía es el área donde se ha reflexionado y teorizado ampliamente acerca de la esencia y el valor de la voz y de su escucha. Una obra nodal en este campo es *Cómo hacer cosas con palabras* (1990 [1960], *How to Do Things with Words*) del filósofo del lenguaje británico John L. Austin, que recoge sus conferencias vinculadas a la enunciación, dictadas en 1955 en la Universidad de Harvard. Desde una perspectiva con reminiscencias de la retórica clásica, estos textos se refieren a la voz como producto de actos de habla (*speech acts*), los cuales son performativos en tres niveles: el locutivo, que implica un saber pronunciar y articular algo que adquiere sentido; el ilocutivo, en donde aquello que se dice es a su vez un poner en acción, por ejemplo, un juramento, una orden, una promesa o una amenaza; y el perlocutivo, cuando lo enunciado genera un efecto o reacción en el receptor. Este estudio tan significativo como sugerente ha sido punto de partida para muchos otros teóricos, quienes han continuado abundando y polemizando al respecto; uno de los debates más sonados es el que se dio entre John Searle como discípulo de Austin y Jacques Derrida (Navarro Reyes 2007).

Aún en el campo filosófico, la voz y su escucha han merecido además reflexiones desde perspectivas éticas, políticas y fenomenológicas (Derrida 1967; véase también la

entrada de materialidad, donde nos referimos a su visión contra el fonocentrismo como condicionante del lenguaje escrito, y de ahí a una nueva manera de pensar la escritura y su circulación; Cavarero 2005; Dolar 2006). Del mismo modo, en algunas de estas aproximaciones se contemplan aspectos de interés psicológico y psicoanalítico (Dolar 2006), así como ligados a las ciencias sociales y los estudios de género (Cavarero 2005), entre otras áreas de las humanidades, mostrando que en este tipo de acercamientos se requiere de enfoques cada vez más interdisciplinarios. Adriana Cavarero, por ejemplo, parte de un planteamiento fenomenológico para entender la voz como un cuerpo sonoro, fundamentalmente aprehensible gracias a la percepción auditiva, y muestra cómo en este fenómeno convergen tanto lo inmaterial como lo material. Apoyada en el cuento de Italo Calvino "Un rey escucha", la autora argumenta que la voz se experimenta como un cuerpo único (*embodied uniqueness*). Sostiene, además, que el contenido semántico de lo que se dice (logos) queda relativizado respecto a ese cuerpo sonoro vocal, íntimamente ligado al cuerpo del enunciador, y aprovecha esto para hacer consideraciones sobre voz y género a partir de distintas figuras femeninas: musas, sirenas, voces melodramáticas de cantantes de ópera, la ninfa Eco, entre otras. Resulta interesante cómo al poner la voz en una dimensión temporal, espacial y material, Cavarero la entiende como un significante acústico que se identifica —y por lo tanto es capaz de fundirse— con el significado en forma de una presencia/presente. La relación voz-presencia también ha ocupado a otros estudiosos, quienes han reflexionado sobre su condición existencial en tanto *Dasein* (o "ser-ahí", término retomado a partir de Heidegger), y han profundizado en su condición metafísica (Parret 2002; Dolar 2006). De ello se derivan cuestionamientos acerca de qué pasa cuando la voz se disocia del cuerpo, y más aún, qué categoría adquiere una voz incorpórea, fantasmal, y cómo todo esto se relaciona con fenómenos acusmáticos propios también de la reproducción sonora, a través de la cual se escuchan voces sin poder ver o presenciar los cuerpos que las emiten (Schaeffer 1988 [1966], 47-59).

El amplio abanico de intereses que despierta la voz ha suscitado la inquietud de inaugurar un área específica destinada a los estudios sobre ella (*voice studies*), que ofrezca perspectivas múltiples y complementarias para una formación especializada e integral en este fenómeno. Sin embargo, como tal, esta área todavía no se ha instituido ampliamente. Aun así, queda claro que, dentro de los estudios de tradiciones populares, al igual que de la etnología (y de la etnomusicología), los materiales orales reciben cada vez más

atención y abren con ello sus posibilidades de estudio, incluso desde su audición, pues como sostiene Ana María Ochoa Gautier (2014), hablar de voz y oralidad sólo como de aquello que es emitido por la boca limita este fenómeno por demás complejo, incluso capaz de revelar distintas formas de ejercer su audición. De igual manera, enfocados en los acercamientos artísticos contemporáneos y experimentales, hay cada vez más trabajos que ponen el acento en lo vocal como un fenómeno intermedial, haciendo que, a su vez, se extiendan y multipliquen los acercamientos a la voz, sobre todo en cuanto a sus mediaciones corporales, materiales y tecnológicas, y por consiguiente a sus formas de percepción o escucha (véase Chion 2004; Thomaidis y Macpherson 2015; Schlichter y Eidsheim 2014; Feldman y Zeitlin 2019).

La lingüística ha sido otro campo fértil desde donde se han estudiado los actos del habla, así como las identidades culturales a partir de sociolectos e idiolectos, entre otros. Asimismo, se han hecho avances importantes en el análisis fónico-fonológico gracias a las posibilidades que existen hoy en día para analizar registros sonoros con base en distintos parámetros. También en la teoría literaria pueden encontrarse otras formas en las que se ha pensado la voz. Por ejemplo, desde la narratología, donde la referencia a la voz ha sido fructífera, si bien no tanto en lo pragmático como en lo conceptual, con las nociones de "polifonía" y "plurilingüismo dialogizante" de Mijail Bajtín (2012), que remiten a la posibilidad de reconocer distintas "voces" de diversas procedencias y estratos en una misma narración, o bien la "transvocalización" de Gérard Genette (1989, 369-373), como una transformación que consiste en el cambio de voz narrativa. Justamente en el marco de la narratología, como aproximación analítica concebida por autores como Genette que forman parte de la corriente teórica del estructuralismo, se habla de voces como distintas instancias y/o funciones textuales: la voz del narrador, la voz del personaje, la voz del autor (también en géneros como la poesía hablamos de entidades un tanto abstractas como la voz poética, que no necesariamente es coincidente con la voz del autor).

Siguiendo por una parte a Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, y por otra, a Genette, Helena Beristáin explica que la voz narrativa es una estrategia discursiva que implica en sí misma una perspectiva, un "locutor" imaginario que presenta un punto de vista subjetivo sobre o dentro de lo narrado. Y esa situación o mirada narrativa implica una focalización determinada que remite a una voz enunciadora particular. (2004 [1985], 352-358). Como ejemplo de lo anterior, puede pensarse en cómo la artista visual y

escritora Verónica Gerber Bicecci (1981-) emplea una forma singular de retratar estas perspectivas en su libro *Conjunto vacío* (2015), donde esquematiza distintas situaciones narrativas mediante gráficas, diagramas de Venn y globos de texto (a la manera de íconos de habla o vírgulas) que parecen simples, pero que revelan una gran complejidad (como puede verse también sus reflexiones en torno al trabajo gráfico de la serie *Los hablantes* en Gerber y De la Garza 2014).

Ahora bien, dentro de la crítica y teoría literarias enfocadas en la poesía, la performatividad sonora y por ende la interpretación vocal han sido factores que han acompañado la concepción misma del género. Ya se dijo que en gran medida esto se ha abordado desde los estudios de lírica popular y de tradición oral, que llevaron al desarrollo de planteamientos teórico-metodológicos específicos al fenómeno de la oralidad —véanse las referencias hechas a Finnegan (1992 [1977]); Ong (2016); Zumthor (2016), así como a Frenk (2001, 2005, en particular sus reflexiones sobre los lectores-oidores) en la entrada de poéticas sonoras.

En este contexto, cabe añadir tres términos acuñados por Paul Zumthor, que se han retomado en los estudios recientes sobre la voz desde la pedagogía, la comunciación de medios, y desde la creación artística en Latinoamérica para entender el abordaje que sugiere a fenómenos vinculados a la oralidad desde una textualidad (De Araújo Duarte Valente 2007; Pires Ferreira 2007; Neiva de Matos *et al*. 2008; Magri 2019). El primero de estos términos es *mouvance*, que indica la variabilidad intrínseca de los "textos orales", aun en sus versiones escritas, pues presentan cambios según el lugar y dialecto, por lo que puede decirse existen muchas variantes que constituyen una "obra" (Zumthor lo ejemplifica con el caso de *El Cantar de Roldán*). El segundo término, "nomadismo", se encuentra en cierta medida relacionado con el anterior, pero implica además las formas en las que ciertos valores vinculados a la oralidad migran, se resemantizan e incluso se modernizan (Zumthor 2005). El tercero es "vocalidad", una noción menos general que la oralidad, en tanto más situada en ese "yo" que en su enunciación (Zumthor 2016). De ahí que el estudioso suizo apelara, como hicieran algunos de sus otros colegas pioneros en el área, a la necesidad de crear una ciencia global de la voz, la cual permitiera incluir perspectivas derivadas, por ejemplo, de la psicoacústica, la antropología de medios y de la cultura mediática, para abordar la oralidad, la voz y sus literacidades de nuevas formas.

Con el cambio de siglo, estas inquietudes se han incorporado cada vez más, tomando en cuenta las diversas maneras de transmisión oral que incluyen, desde las distintas modalidades performativas vinculadas a lo presencial hasta su reproducción y circulación sonora. Un ejemplo de ello está en aproximaciones como la de John Miles Foley para resolver no sólo lo que es la "poesía oral" como tema de su interés, sino también lo que significa "leer" (2002). Así, propone integrar los aportes hechos por las teorías del performance, las aproximaciones etnológicas y aquellas enfocadas en la materialidad. Para ilustrar la complejidad del estudio de este fenómeno, en su introducción Foley muestra lo variado que es el hablar de lo oral y de la lectura en voz alta según los "escenarios", contextos y situaciones socioculturales que pueden ser muy diversos: un ámbito tibetano, el caso de una poeta de *slam* norteamericana, el de un santero sudafricano y el de un bardo griego.

Desde otro enfoque cabe también mencionar importantes trabajos sobre voz y materialidades expandidas de la literatura que tocan distintas formas y poéticas sonoras. Como editores de *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound* (2009) Marjorie Perloff y Craig Dworkin abordan temas de la performatividad, el impacto de las tecnologías de reproducción y de la radiofonía en la concepción de la voz lírica, las relaciones entre poesía sonora y música, entre otros. Respecto a las formas de análisis poético de materiales sonoros como lecturas de poesía cabe referir asimismo a Charles Bernstein (1998 y 2011), para quien la oralidad es "más un estilo o incluso un marcador ideológico de un estilo de lectura" (1998, 13). Para identificar las características de la voz y reconocer los rasgos de su performatividad al momento de la lectura en voz alta, Bernstein apunta que hay que entender incluso la materialidad sonora de una grabación como posible y/o única mediación del texto. Así, el estudioso norteamericano invita a pensar en aproximaciones creativas (*creative wreading*) desde la escucha y elabora una tabla orientadora que denomina PoemProfiler. Ésta incluye términos útiles para adjetivar la experiencia sonora tomando en cuenta distintas categorías que explica en otro texto (Bernstein 2011, 45).

Respecto a las aproximaciones a la poesía sonora surgida en las vanguardias y postvanguardias artísticas, es considerable lo que se ha escrito, en parte por los propios artistas. Como ejemplo está un texto del artista sonoro y poeta brasileño Philadelpho Menezes (2004 [2001]), quien explica la transformación de este tipo de poesía (a la que él denomina "poesía intersignos") sufrida a la luz de las tecnologías. Menezes identifica

cuatro tendencias principales que comprenden la poética sonora actual: *a)* los *poemas de habla*, similares a la declamación no experimental de textos; *b)* los poemas fonéticos, que explotan las posibilidades de la voz pura en presencia del cuerpo; *c)* los poemas de representación, cercanos a los *performances* y *happenings*; y *d)* los poemas intersigno, que además incorporan elementos no verbales-vocales como imagen, luz y multimedia.

Otro referente interesante es el poeta Enzo Minarelli (1951-), fundador de la llamada polipoesía, una forma de poesía expandida derivada de las posibilidades que ofrecen las tencologías. Según el italiano, la polipoesía debía reforzar la performatividad de la poesía sonora mediante recursos escénicos, corporales, además de los sonoros. Desde el primer apartado de "El manifiesto de la polipoesía" auguraba que "solamente el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de la poesía sonora: los medios electrónicos y el ordenador son y serán los verdaderos protagonistas" (Minarelli 1992, 5). En la línea de la herencia futurista, comenta que la palabra "debe poder liberar su polivalente sonoridad", pues "la elaboración del sonido no admite límites, debe ser empujada hacia el umbral del ruidismo puro, un ruidismo significante: la ambigüedad sonora, sea lingüística como oral, adquiere sentido si explota al máximo el aparato instrumental de la boca" (1992, 5). A esta estética también se afiliaron desde España artistas multifacéticos y vocalistas como Llorenç Barber (1948-), Fátima Miranda (1952-) y Bartolomé Ferrando (1951-), quienes durante los años 90 incluso integraron el trío de experimentación vocal Flatus Vocis.

En Alemania, ensambles vocales similares, dedicados a la experimentación son, por ejemplo, los Maulwerker. Pero también sigue habiendo artistas individuales que exploran y a su vez teorizan en torno a estas formas de hacer poesía. Michael Lentz (1964-) es uno de ellos, con estudios que se han vuelto referenciales —a la par de uno de sus ensayos publicado en español en la antología de Bulatov, donde también aparece el texto de Menezes (2004; y véase Lentz 2011). Desde un enfoque derivado de la historia del arte, el trabajo reciente de Clara Meister (2018) es digno de mención, al reflexionar sobre el papel de la voz en las artes plásticas y performativas.

Las referencias anteriores ofrecen un muestrario de lo que actualmente se piensa y escribe sobre la voz y la oralidad. En su mayoría, puede reconocerse que se enfocan en fenómenos complejos e intermediales cuyas prácticas están asociadas a diversas presencias, tanto materiales como inmateriales, que pueden vincularse directa o indirectamente a distintos tipos de medialidades, y que son abordadas desde concepciones distintas

de la escucha. Estas últimas también están determinadas por las circunstancias y mediaciones ofrecidas por la reproducción y manipulación sonora, pero aun así nos pueden igualmente remitir a una relación visual y escritural.

Otras dimensiones de la voz y la oralidad

En la entrada principal se ha hablado de la manera en que las tecnologías han influido en la transformación de la voz y la oralidad, pues queda claro que en la "era de la reproductibilidad técnica", desarrollada de forma vertiginosa, son muchas las dimensiones en las que se han expandido estas prácticas, tanto en la comunicación social como en las artes, incluso desde una experiencia aural (Gitelman 1999, 15). No sólo se trata de la voz o la audición, sino de una serie de mediaciones tecnológicas, corporales y culturales.

En particular en la radio se incorporaron literalmente las prácticas performativas sonoras, sirviéndose de las posibilidades del diseño sonoro y de la manipulación de registros que ofrecían por entonces los estudios de grabación de las estaciones de radio, cuando no estaban ocupados para transmisiones en vivo. Dichas prácticas, además, se veían nutridas del potencial que evidenciaba el trabajo con el sonido en lo que comenzó a conocerse como radionovelas o *Hörspiele*. Con este concepto (*Hörspiel*), acuñado por Hans Siebert von Heister en 1924, se ponía en el centro la escucha (*Hören*), y mediante el sufijo *Spiel* (también "juego") se aludía como referente al teatro (*Theaterspiel*), poniendo así el acento en la dimensión performática del lenguaje, sobre todo a partir de su articulación vocal (veáse Arnheim 1980). Otros sinónimos usados en esos inicios en los que se estaba definiendo esta práctica o género eran *Wortkunstwerk* (obra de arte apoyada en la palabra), *Schallspiel* (teatro sonoro/ representación sonora) o *Akustischer Film* (película acústica, así llamada por Alfred Bran).

Bajo todas estas variantes, lo que buscaba ofrecerse era un nuevo concepto de puesta en escena que apelara a la imaginación del escucha, ubicado entre lo narrado y lo representado. La lectura en voz alta en estos contextos se volvió, para quienes prestaban sus voces a estas obras, una especie de interpretación y escenificación sonora de la trama, a través de una combinación entre narración, monólogo, diálogo y acción en la que el sonido —tanto la voz como los sonidos auxiliares— ayudaban a caracterizar a los personajes, pero también ambientaban y generaban paisajes sonoros identificables como telones de fondo (*akustische Kulissen*). Todo ello mediante diversos procedimientos acústicos. En ese sentido puede decirse que esas prácticas son antecesoras de la música

concreta y de la música electroacústica (véase Schaeffer 1988 [1966]). Este género se popularizó junto con la radio en toda Europa durante la primera mitad del siglo xx. Asimismo, los recursos que ofrecía comenzaron a interesar a artistas para explorar en otros terrenos, como la poesía sonora. Al respecto, Martin Spinelli invita a pensar, sobre todo desde la radio, cómo la tecnología, incluida la computación, ha influido en las formas de percibir y entender la creación poética sonora actual. Recuerda cómo ya Walter Benjamin, en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (2012 [1936]), veía que el audio ocupaba un lugar especial entre las artes, dado que requería una participación particular del escucha para completar el sentido, y refiere a experimentos modernistas de poesía en audio que consideraba tecnologías de edición y de grabación (Spinelli 2006, 99-101).

Esta presencia de los textos registrados en voz, en lugar de (o como complemento a) la escritura, ha llevado a estudiosos como Adalaide Morris (1997) a revalorar términos como el de "fonotexto", tomado de Garret Stewart, para apelar a que hay que atender más esa dimensión subestimada de la textualidad que se percibe sólo desde lo aural; o a Charles Bernstein (1998, 12) a desarrollar una noción de "audiotexto" (a propósito véase también Spinelli 2006, 100 y 116-117, respectivamente).

Desde el surgimiento de la radio a la fecha, los artistas se interesan cada vez más por explorar con herramientas tecnológicas para expandir las posibilidades de la voz y, por ende, multiplicar y transformar su valor expresivo. Más allá de la radio, también continuó la experimentación con cintas magnéticas, que para ciertos artistas —como Henri Chopin (1922-2008) o William Burroughs (1914-1997), por mencionar sólo dos— ha significado un recurso importante en el desarrollo de sus poéticas sonoras.

El procesamiento tecnológico que puede sufrir la voz a partir de su registro y su manipulación sonora, mediante procesadores, ecualizadores, compresores, etc., incluye posibilidades para diferirla o acelerarla, duplicarla, sobreponerla, usarla en *loops*, distorsionarla, o filtrarla, con un sinnúmero de efectos y de variantes. Esto incluye no sólo lo desarrollado a nivel analógico, sino también digital, que abarca y altera las maneras de oír-leer una obra (véase Spinelli 2006, 114-115). Además, el mundo del sonido también implementó y adaptó técnicas desarrolladas en otros medios, como el montaje y el *collage*, retomados del cine y de las artes plásticas. De igual manera, se sumaron técnicas emparentadas como el *cut-up* o el sampleo, que han derivado en nuevas formas y géneros, sobre todo en el ámbito de la música vocal (véase López Cano 2018).

También es importante cómo la voz y las nuevas tecnologías han permitido configurar formas emergentes de ventrilocuismo, es decir, de disimular el habla y manipular la identidad al pretender no ser uno mismo quien emite la voz, o bien, al modificarla a grados que no parece propia sino ajena, como ocurre con los performances de Laurie Anderson (1947-). Esta artista se asume como narradora y se autodenomina como juglar tecnológica (véase Kaeiro, 2010 para el estudio de sus desdoblamientos vocales).

En el mundo del cine, si pensamos en el doblaje, la voz también tiene implicaciones fundamentales: cuando actores prestan sus voces en una especie de ventrilocuismo para esos otros actores que aparecen en la pantalla (véase por ejemplo Rangan 2019). Esto es igualmente interesante cuando se trata de personajes de dibujos animados, con aspecto humano, animal o seres antropomorfos pero ficcionales, cuyas voces imprimen cierto carácter al espíritu de estas animaciones. Un ejemplo en el contexto mexicano es la identidad que asumió el cómico Eugenio Derbez al ser elegido como parte del casting para "encarnar" al personaje del burro en las películas de *Shrek*, con una voz y una manera de hablar que reflejan, entre otros rasgos, el carácter humorístico y chusco de este ser animado, sin dejar de asociarse con la personalidad del propio actor en escena.

En contraste, gracias a las tecnologías y al desarrollo de la inteligancia artifical, nos hemos acostumbrado a formas de oralidad mediatizada en las que interactuamos con voces de autómatas (asistentes personales inteligentes como Siri, Viv o Alexa —que incluso "responden" a un nombre como el que daríamos a una persona e invitan de paso a cuestionar por qué el rol de "asistente" tiende a recaer hasta la fecha en voces "femeninas"—, pero también voces "anónimas" y funcionales, programadas para atender variantes limitadas, por ejemplo las que responden por teléfono o las que nos dan el paso en los estacionamientos, con lo cual nos vemos cada vez más expuestos y cada vez menos enajenados ante esas voces mecánicas que nos hablan).

La tecnología también ha permitido almacenar y acceder con más facilidad a las voces del pasado. Acceder a la literatura y analizarla desde su dimensión sonora hace situarnos frente a paradigmas distintos de los empleados cuando el objeto de estudio se encuentra fijado en un soporte escrito. Entre dichos paradigmas cabe mencionar a las características vocales (sobre todo las cercanas a parámetros musicales de dinámica y agógica), la identidad vocal (que implica la prefiguración que uno hace para dar cuerpo, edad, género y origen a esas voces) y las prácticas de escucha. Lo anterior sin dejar de lado la valoración material del soporte mismo en el que se hace el registro, así como

la de aquel en el que se realiza su archivo/recuperación, y finalmente la del soporte que permite su reproducción (estos dos últimos aspectos se pueden valorar a partir de repositorios de poesía sonora ya existentes, en particular aquellos que ofrecen catálogos en red). Las tecnologías digitales transforman esta posibilidad: cada presentación única ahora puede estudiarse y revisarse electrónicamente, comparando representaciones en cuanto a alturas, velocidad, entre otras características, y se añaden elementos nuevos, más allá de ritmo, aliteraciones, etc.

Además, gracias a las herramientas ofrecidas por las humanidades digitales, actualmente contamos con alternativas interesantes de programas que nos ayudan a evaluar muchos y muy distintos tipos de datos en las grabaciones, es decir, que ofrecen otros parámetros bajo los cuales se puede comparar una gran cantidad de piezas. Ello sirve a un análisis pormenorizado del material sonoro en el que es posible complementar de formas muy variadas y enriquecedoras los estudios literarios desde la dimensión sonora; por ejemplo, dilucidando nuevos patrones mediante exploración de datos (*data mining*) y herramientas de visualización de *big data*. Así, se pueden generar desde mapas y archivos sonoros que ayudan a ubicar y contextualizar las distintas prácticas vocales hasta estudios comparados entre registros.

En este sentido, herramientas digitales desarrolladas recientemente, como los programas PRAAT para el análisis fonético (usado también en lingüística forense) o ARLO, empleado para estudios de fuentes literarias (véase ARLO for HiPISTAS, como presenta en video Tanya Clement 2013), han mostrado su utilidad, aunque para usarlos con cierto tipo de objetos sonoro-vocales todavía resultan un tanto imprecisos. No obstante, estas herramientas, que siguen en desarrollo, nos permiten transitar por la abundancia de materiales sonoros que se están generando para encontrar sentido en sus semejanzas y diferencias, en sus continuidades, discontinuidades y especificidades.

Ejemplos

Si bien no se trata de una de las varias radionovelas desarrolladas por el dramaturgo irlandés Samuel Beckett (1906-1989), en donde se exploran las cualidades expresivas de la voz para la "puesta en sonido", en el monólogo *Krapp's Last Tape* (1958) hay un manejo interesante de la voz/las voces al poner al personaje en diálogo con cintas aparentemente grabadas por él mismo años atrás. Parte de la trama se desarrolla en el contraste de escucharse a sí mismo (según la puesta en escena incluso aprovechando

para "representar" una voz más joven) desde un presente en el que se encuentra solo y muy mayor (véase Hayles 1997).

Marguerite Duras (1916-1996) es conocida como novelista, pero también como una guionista y cineasta experimental que empleó el recurso vocal de forma altamente innovadora para los años 70. En su película *India Song* (1975), basada en su novela *Le Vice-consul* (1965, *El vicecónsul*), aparecen personajes que en la pantalla no toman directamente la palabra. Se trata de voces en *off*, acusmáticas, pero que no corresponden a una instancia narradora, sino que elespectador tiene que imaginarse a cuál de los protagonistas conferir ciertas voces. Esto no sólo genera un efecto de extrañamiento para la recepción, sino que se usa como una poética creadora del filme muy particular. Ésta surge gracias a que la autora exige primero a los actores que graben el parlamento, y a partir de ahí actúen las escenas, como si la voz guiara las acciones (véase García González 2020, 32-35).

Entre las primeras articulaciones de la presencia hecha voz se consideran las expresiones del llanto, del grito y de la risa. Enunciaciones que parecen primarias, innatas y espontáneas, que no requieren de la palabra ni del lenguaje. No obstante, también son recursos importantes de comunicación que pueden ser manipulados en piezas como la de la *performer* y directora alemana Antonia Baehr (1970-): "Rire/Laugh/Lachen" (2008). Baher inició este trabajo en 2001 como una trilogía, cuya partitura, coreografía y notas fueron publicadas como libro bajo el mismo título en 2008, el cual constituye un interesante objeto de notación y de lectura en sí mismo. A decir de la artista, esta representación, integrada por varias piezas o escenas, se generó gracias a la contribución de varios colegas creadores y familiares, quienes compusieron o sugirieron distintas situaciones de risa que ella podía interpretar y que comenzó a integrar en sus representaciones. En en éstas, la artista normalmente aparece vestida muy formal, con saco y pantalón negros, en un escenario minimalista, austero (un fondo negro), sirviéndose tan sólo en algunos momentos de accesorios con los que interactúa, como un periódico, cuyas noticias le provocan distintos tipos de risa; o una pelota, que hace botar para adoptar el ritmo del rebote en su risa. Baehr demuestra en esta variedad de situaciones que la risa es, más que una simple expresión primaria de una emoción, un elemento potente de comunicación que se presta a un sinnúmero de interpretaciones, desde una abierta

alegría hasta un macabro sarcasmo. Incluso si reconocemos con simplismo que la risa se presta a distintos sentidos en una transcripción, según las vocales empleadas, pueden aclararse mejor algunos de estos matices que Baehr emplea de forma magistral en distintas combinaciones, gradaciones y tonos: por ejemplo, cuando pensamos en una risa abierta o sincera con la vocal "a" (jajaja), o una impostada como la que comúnmente se asocia con Santa Claus con "o" (jojojo), en oposición a una risa más bien tímida y contenida con "i" (jijiji), o una risa provocadoramente sarcástica con "e" (jejeje).

Coro informal (2016), del artista sonoro nacido en Francia, Felix Blume (1984-), es una instalación sonora que consiste en 10 pequeñas "cajas musicales" de madera. Cada una contiene un reproductor sonoro que, al abrirse, hace escuchar un pregón de un vendedor ambulante de la Ciudad de México; además, cada caja va acompañada de una postal correspondiente, realizada por Daniel Godínez Nivón, con una imagen sencilla en acuarela que retrata al ambulante e incluye la letra y la transcripción musical del pregón, recordando las postales antiguas de este tipo de figuras propias de distintas ciudades europeas. A su vez, la pieza hace un guiño a la composición vocal de Clément Janequin (1485-1558) *Les cris de Paris* (1529). Aunque los pregones fueron grabados en estudio por los mismos vendedores, nos remiten al contexto y circunstancia característicamente callejeros, pero transportados no sólo como un fenómeno acusmático, desligado del cuerpo que la emite, sino también esquizofónico, en tanto disociado de la intención y ámbito de su emisión, y recreado en otro lugar (Schafer 1994 [1977]), en este caso una sala de exposición. La pieza permite al visitante escuchar cada pregón por separado, o bien, al dejar las cajas abiertas, tener la sensación de estar escuchando, en esa conjunción de muestras vocales, el paisaje sonoro y polifónico tan característico del ambulantaje en el aglomerado y agitado centro de la ciudad. No obstante, la experiencia de este "coro informal" nunca será idénticamente repetible, dada la forma aleatoria en la que se pueden abrir y cerrar las cajas. El complemento del texto escrito, sonoro y visual es otro componente de la experiencia, que orienta sobre el contenido individual de cada pregón, así como de la prenda que se oferta.

La artista vocal y performer mexicana Bárbara Lázara, en el videoperformance editado y titulado *Historia de tu voz. Un autoretrato* (2013), realiza un experimento que, según señala, "sirve para hacer una cartografía emotiva del hablante". En este

proyecto, aclara, no usó sus propias palabras sino "historias de voz que llegaron a través de una convocatoria abierta donde personas narraron de manera escrita como habían vivido su propia voz" (2013). Ella presentó dichos textos de forma oral frente a la cámara, pero buscando darle un giro a su propuesta, editó la grabación empleando el recurso de los *Language Removal Services*, un proceso que ayuda a eliminar ripios con la idea de hacer la presentación más fluida. Contrario a lo que se acostumbra, Lázara trabajó con todos esos fragmentos eliminados para usarlos como materia de la pieza. La secuencia se conforma de momentos que ya sea anuncian el inicio de un "decir", o bien el final, o algún titubeo. El trabajo resultante en su mayoría es mudo, apenas pudiéndose oír durante su desarrollo aquí y allá algunos sonidos como el carraspeo, tosidos o el inicio de alguna articulación de consonantes o vocales. Sin embargo, la intención que pretende tematizar la voz y la identidad es latente, aun antes de que empiece o cuando acaba la emisión sonora, como algo que vibra y que desde ahí también comunica. Se hace de igual manera un guiño al cine mudo, no sólo por la imagen en blanco y negro, sino también por la alternancia de diez cuadros de texto, que precisamente permiten al/la espectador/a contextualizar y dar sentido a los gestos de Lázara. Se participa así de una doble legibilidad vocal, pues el contenido semántico de los textos apela a la voz del cuerpo que se carga de intención para emitirla (véase Martínez Herrera 2019).

El escritor mexicano Pablo Duarte (1980-) da un sentido distinto, aunque también vinculado al tema de la voz y la identidad, a su primera pieza radiofónica de 3.07 min., *Who Remembers My Father's Voice?* (2015), ganadora del Festival Third Coast 2015. Se trata de una pieza documental-sonora bilingüe, en la que su autor-narrador reúne recuerdos tanto propios como de sus familiares para evocar la voz del padre fallecido. En este ejercicio de memoria se transparentan descripciones cargadas de emotividad, al estar compuesto por las asociaciones espontáneas que la voz recordada de la persona ausente despierta en los familiares. Además, dichas descripciones acústicas se equiparan de forma sinestésica y apelan al "espíritu" o carácter del sujeto en vida. La alternancia de voces y de lenguas genera un interesante contrapunto para este retrato hablado que se plantea desde un presente de la enunciación.

Susana González Aktories

Referencias citadas

Arnheim, Rudolf. 1980. *Estética radiofónica*. Traducido por Manuel Figueras Blanch. Barcelona: Gustavo Gili.

Austin, John L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Editado por J. O. Ursmson. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós.

Bajtín, Mijail M. 2012. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter. 2012. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos.* Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Beristáin, Helena. 2004. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

Bernstein, Charles, ed. 1998. *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.

———. 2011. *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago Press.

Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Traducido por Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.

Chion, Michel. 2004. *La voz en el cine*. Traducido por Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Cátedra.

Connor, Steven. 2004. "The Strains of the Voice". Página personal. *Steven Connor* (blog). 2004. http://stevenconnor.com/strains.html.

De Araújo Duarte Valente, Heloísa. 2007. "Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo". En *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*, 79–97. São Paulo: Via Lettera.

Derrida, Jacques. 1986. *De la gramatología*. Traducido por Óscar Del Barco, Conrado Ceretti, y Ricardo Potschart. México: Siglo xxi.

Dolar, Mladen. 2006. *Una voz y nada más*. Traducido por Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial.

Eidsheim, Nina y Katherine Meizel, eds. 2019. *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford: Oxford University Press. 10.1093/oxfordhb/9780199982295.001.0001.

Feldman, Martha, Emily Wilbourne, Steven Rings, Brian Kane y James Q. Davies. 2015. "Why Voice Now?" *Journal of the American Musicological Society* 68 (3): 653–85. https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653.

Feldman, Martha y Judith T. Zeitlin. 2019. *The Voice as Something More*. Chicago: University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/V/bo42738786.html.

Finnegan, Ruth H. 1992. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Versión aumentada de la edición de 1977 por Cambridge University Press. Bloomington: Indiana University Press.

Foley, John Miles. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Chicago: University of Illinois Press.

Frenk, Margit. 2001. "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua". Editado por Raúl Dorra. *Tópicos del Seminario* 2 (6): 57–75.

———. 2005. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica.

García González, Norma Angélica. 2019. "Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras: voz, canto y música como alteridades de la escritura". Tesis de maestría. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Gerber Bicecci, Verónica y Amanda De la Garza. 2014. *Los hablantes / The Speakers*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gitelman, Lisa. 1999. "The First Phonographs: Reading and Writing with Sound". *Biblion* 8 (Autumm): 3–16.

González Pérez, Aurelio. 2011. "La transmisión oral: formas y límites". En *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, editado por Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores y Rodrigo Mier, 11–32. Cuernavaca: Itaca; Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Kaeiro Calver, Ainhoa. 2010. "Ficciones Tecnológicas, tiempos registrados y replicantes en los conciertos de Laurie Anderson". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3732607.

Lentz, Michael. 2011. *Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

López Cano, Rubén. 2018. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books.

Magri, Gisela. 2019. "Volver sobre los pasos del misterio. Pasajes de una investigación sobre y desde el canto popular en La Plata". En *Vocalidades: La voz humana desde la interdisciplina*, editado por Nicolás Alessandroni, Begoña Torres, y Camila Beltramone, 157–76. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata.

Martínez Herrera, Mariana Muriel. 2019. "Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara". Repositorio. Poética Sonora MX. https://poeticasonora.mx/Seamos-voz-notas-sobre-la-curaduria-de-Barbara-Lazara.

Meister, Clara. 2018. *Sprich, damit ich dich sehe: Stimme und Sprache als Medium, Material und Motiv in der Kunst*. München: Metzel.

Menezes, Philadelpho. 2004. "Tres momentos históricos y cuatro tendencias de hoy en la poesía sonora". En *Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora*, editado por Dmitry Bulatov. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Radio Educación.

Minarelli, Enzo. 1992. "Introducción. Polipoesía como práctica de la poesía del dos mil". En *Polipoesía. Primera Antologí*a. Barcelona: Sabater Edicions.

Navarro Reyes, Jesús. 2007. "Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle". *Thémata: Revista de filosofía*, núm. 39: 119–26.

Neiva de Matos, Cláudia, Elizabeth Travassos y Fernanda Teixeira de Medeiros, eds. 2008. *Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822376262.

Ong, Walter J. 2016. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Parret, Herman. 2002. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck Université.

Perez Villalon, Fernando José. 2010. *Pintar el sonido, escuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos*. Santiago de Chile: Metales Pesados. http://repositorio.conicyt.cl/handle/10533/165400.

Perloff, Marjorie y Craig Dworkin, eds. 2009. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago: University of Chicago Press.

Pires Ferreira, Jerusa. 2007. "O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, núm. 45: 141–52. https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p141-152.

Rangan, Pooja. 2019. "The Skin of the Voice: Acousmatic Illusions, Ventriloquial Listening". En *Sound Objects*, editado por James A. Steintrager y Rey Chow, 130–48. Durham: Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9781478002536-007.

Rippl, Gabriele, ed. 2015. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlin: De Gruyter Mouton.

Russolo, Luigi. 2012. *The Art of Noise. Destruction of Music by Futurist Machines*. Traducido por Francesco Balilla Pratella. New York: Sun Vision Press.

Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los objetos musicales*. Traducido por Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza.

Schafer, R. Murray. 1994. *Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Schlichter, Annette y Nina Sun Eidsheim. 2014. "Introduction: Voice Matters". *Postmodern Culture* 24 (3). http://www.pomoculture.org/2017/09/09/introduction-voice-matters/.

Spinelli, Martin. 2009. "Electric line: the poetics of digital audio editing". En *sro*, editado por Adelaide Morris y Thomas Swiss, 99–121. Cambridge: The mit Press. http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/24184/.

Thomaidis, Konstantinos y Ben Macpherson, eds. 2015. *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. New York: Routledge.

Zumthor, Paul. 2005. *Escritura e nomadismo. Entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial.

———. 2016. *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*. Paris: Édition du Seuil.

poéticas de lo digital

Cuando hablamos de poéticas de lo digital nos referimos a los muy diversos modos de hacer y de pensar las tecnologías de lo digital que acompañan nuestra cotidianidad e influyen en cómo se desarrollan las dinámicas sociales contemporáneas de las que formamos parte: ¿cómo se producen nuestras máquinas contemporáneas de escritura?, ¿cuál es su historia frente a la historia de la escritura misma?, ¿qué economías intervienen en su producción y cómo se ligan a los mercados de la producción literaria y de la recepción estética?, ¿cómo pensamos en los cuerpos de la escritura y en los cuerpos que escriben, conforme a qué posibilidades de vida y de creación, a qué normas, privilegios, desventajas y contextos? Todas estas preguntas se despiertan cuando pensamos en las poéticas de lo digital, pero en el caso específico de la literatura, invitan además a observar cómo, por vía del medio digital, se producen relaciones conceptuales entre imagen, texto y sonido —e incluso voz—, produciendo fenómenos que no siempre son coincidentes con lo que ocurre en el ámbito las materialidades analógicas (véase Swiss y Morris 2006; Emerson 2014; Emerson, Ryan y Robertson 2014).

En los últimos años se hace cada vez más evidente la necesidad de una conciencia comparativista en términos de extensión literaria sobre el lugar que ocupan los entornos digitales, sus materiales, sus tecnologías y, sobre todo, las poéticas y políticas que los hacen posibles y más o menos visibles, dependiendo de las prácticas y poderes de representación en sus diversos contextos (véase Hayles y Pressman 2013). Su lugar en la producción de textos marca múltiples divergencias en cómo desarrollamos en las últimas décadas nuevas ideas de lo poético, de lo literario y de lo discursivo y, asimismo, generan nuevas aproximaciones teóricas y mediáticas que contemplan otras agencias —más allá de las autorales y las lectoras—, que son igualmente activas en el ámbito

de los estudios literarios contemporáneos y que merecen atenderse de manera crítica, pues modifican, manipulan, influyen y chocan con ciertos marcos que parecían fijos en el ámbito de la comunicación y recepción textuales (McGann 2001; Pryor y Trotter 2016) —lo que también se ha dado en llamar tecnotextos (Hayles 2002).

Hablar en términos "de lo digital" y no "sobre lo digital" puede abrir caminos más productivos para pensar en los involucramientos del texto verbal, visual y sonoro con diversas técnicas y con distintos dispositivos en los que el lenguaje discursivo hace eco con otros lenguajes, incluido el del código (Hayles 2004). Esta diferencia, menor a primera vista, hace que podamos realizar cruces entre materialidades analógicas y digitales, entre textualidades impresas y las relativas a la pantalla, entre poéticas que se ocupan de la palabra en discurso y aquellas que se ocupan de la palabra desemantizada y vuelta materia de otras disciplinas. "De lo digital" implica, además, atender a la diversidad de soportes y medios entre los que transita la escritura, pero también —y sobre todo— atender a los cuerpos que producen dicha escritura entre-medios. Esta forma de referir a lo digital pone al centro de la atención las múltiples relaciones entre cuerpos y medios, antes que el medio digital en sí mismo, para evitar pensarlo aislado del gran entramado social, económico, material y político que lo produce; para evitar pensarlo, antes que nada, aislado de las corporalidades que en él y a través de él se involucran, se contagian, se conocen y se distancian (Emerson, Ryan y Robertson 2014).

Literatura electrónica

En el marco de las poéticas de lo digital, resulta evidente que un gran terreno por revisar es el de la literatura electrónica, que en términos generales puede definirse como aquella que se produce específicamente para ser leída y percibida en entornos electrónicos —conectados a la red o no— y cuya producción tiene como base estructuras de significación en diversos medios; esto es, involucra, por su naturaleza multi e intermedial, un diálogo profundo entre imagen, texto y sonido para ponerlos en movimiento y para disponerlos en y fuera del entorno normalizado del texto literario —la página, el libro—, acción que recontextualiza constantemente el lugar de aparición de la palabra escrita y que, en consecuencia, produce nuevos y divergentes planteamientos sobre lo que significa dicho entorno (Swiss y Morris 2006; Hayles 2008; Simanowski 2011; Hayles y Pressman 2013; Raley 2009; Tabbi 2017; Flores 2020). De ahí el necesario vínculo de la literatura electrónica con las historias de la escritura y la

legibilidad, pero también con nociones contemporáneas de archivo y nuevas disciplinas teóricas y prácticas, como la arqueología de medios (Ernst 2013; Huhtamo y Parikka 2011) y las teorías que han surgido para analizar los videojuegos como productos culturales intermediales y su interacción con otros dispositivos semióticos, entre ellos el literario (Aarseth 1997; Fernández-Vara 2014).

El resultado de estas obras es siempre de carácter híbrido: la combinación y confusión de los lenguajes y soportes producen obras que requieren una influencia mutua entre lo que cada uno aporta y produce, y los sentidos y experiencias generadas a partir de ellas no se completan si alguno de estos elementos falta. Gracias a la coexistencia de lenguajes —imagen fija, imagen en movimiento, texto, voz, sonido— las obras de literatura electrónica generan experiencias de lectura sinestésicas y ergódicas en las que el lector participa muy activamente y en muchos casos sus decisiones de lectura hacen que la pieza con la que está interactuando se vaya desarrollando en uno u otro sentido (Aarseth 1997). Si en las poéticas visuales la relación entre texto e imagen ha sido el motor de producciones e innovaciones, en la literatura electrónica lo han sido las interacciones entre materialidades, códigos y lenguajes. Resulta difícil establecer patrones específicos en los que se encasillen los géneros de la literatura electrónica, especialmente porque estos son al mismo tiempo paradigmas de comprensión que modelos tecnológicos de producción. Como recuerda Leonardo Flores, la historia de la literatura electrónica está ligada inextricablemente con la historia de la tecnología computacional (2019).

Además de su filiación evidente con la literatura contemporánea y con los rasgos inherentes a la textualidad digital, la literatura electrónica, cabe enfatizar, abreva de varias fuentes y debe mucho al camino recorrido y a los postulados estéticos propuestos por las vanguardias históricas y el arte conceptual. Las preguntas que se ha hecho la literatura electrónica son múltiples y de muy diverso orden. Como en cada historia literaria, los referentes de las producciones, sus contextos y posibilidades materiales de aparición, sus relecturas a obras anteriores y a ciertos cánones construyen los programas literarios que abonarán a las propias preguntas y a las obras que intentan responderlas, desviarlas, ampliarlas. Hay en esta historia, plural y siempre en constante revisión —sobre todo al trabajar cotidianamente con la conflictiva idea de *lo nuevo*—, preguntas sobre la naturaleza de la palabra más allá de la larga carga semántica que la acompaña, preguntas sobre el espacio de lo literario y lo poético, sobre las posibilidades de representación del cuerpo en el entorno digital y en el entorno *web*, apuntes a la remediación, reactualización y aun

reauratización (Gumbrecht y Marrinan 2003) de obras que funcionan como referentes, crítica a las economías de dichas representaciones, a la negación de ciertos discursos sobre otros, a la renovación del *sinsentido*…, a lo que significa producir literatura en red y en medios digitales en países cuyos desarrollos tecnológicos operan bajo criterios de opresión sobre cuerpos que trabajan en ellos o que producen los materiales para que los dispositivos tecnológicos funcionen y cuyo alcance a nivel infraestructura es ciertamente desigual, además de regirse, digitalmente, por la lengua dominante de quienes producen tales tecnologías (Tiselli 2012; 2018).

Entre la amplia gama de discursos de literatura electrónica pueden mencionarse obras que se consideran precursoras, como los ejercicios escriturales en máquinas de escribir y en los primeros procesadores de textos en *El canto del gallo* (1972) del mexicano Jesús Arellano (1923-1979). En este volumen Arellano presentó sus *poelectrones*, esto es, poemas visuales procesados en un entorno no digital y en un contexto en el que la literatura experimental en México cobraba poca o casi nula atención por la crítica (consúltese al respecto el ejemplo en entrada de poéticas visuales). De ahí a las primeras tipográficas digitales, como por ejemplo las creadas del escritor y editor canadiense bpNichol (1944-1988), quien realizó también poemas sonoros y fue considerado uno de los pioneros de la poesía electrónica, pues trabajó con muy diversos medios para su producción, o las obras de tipografía animada como los *Tipoemas y Anipoemas* de Ana María Uribe (1944-2004), pasando por ejercicios de escritura en movimiento, a través de la pantalla, como los del concretismo brasileño en adaptaciones en imagen movimiento digital, por ejemplo, el poema "Cidade, City, Cité" de Augusto de Campos (1931-), original de 1963 y llevado a la pantalla en diversas entregas posteriores —por ejemplo, el material audiovisual del CD *Poesia é Risco* de 2011 o la antología *Lunapark. Avant-Garde Voices 1913-1974*, publicada en 1995. Así, los orígenes de la literatura electrónica encontrarán una intersección entre el manejo del código en textualidades literarias y visuales que promueven la espacialidad del texto, en pantalla, como uno de sus rasgos más significativos. La aplicación de color para marcar distinciones semánticas y visuales, la contraposición del sonido frente al movimiento para marcar ritmos de lectura y acompañamiento sonoro, así como la interactividad, elemento que aparecerá de manera más recurrente en obras realizadas desde principios del siglo XXI alrededor del mundo, acercarán el terreno de la literatura electrónica al de los videojuegos, el *videomapping*, el *net art*, el código creativo, y otras manifestaciones que promueven

integración medial, pero mantendrán al centro de la obra la pregunta por lo literario (Aarseth 1997; Simanowski 2011; Stefans 2017).

Por supuesto, América Latina no ha sido ajena a la producción y reflexión de obras electrónicas, a pesar de las diferencias infraestructurales en acceso a dispositivos digitales y redes de conexión. Conforme ha avanzado el siglo xxi las producciones de literatura electrónica han dejado de estar restringidas a espacios de experimentación literaria para alcanzar públicos más amplios y diversos; asimismo, muchas obras han abandonado el uso del inglés como la lengua específica de la E-literatura y han adoptado el español, el portugués y otras lenguas americanas como el aymara. Las reflexiones sobre literatura electrónica en Latinoamérica constituyen un corpus amplio en el que quien se interese por el fenómeno puede sumergirse. Existen estudios sobre poéticas continentales (Flores 2017; Gainza 2018) y sobre poéticas particulares de algunos países (Kozak 2014; 2015).

Es importante mencionar la creación de organizaciones e instituciones que han promovido la producción, crítica y preservación de literatura electrónica. En 1999 surgió en Estados Unidos la Electronic Literature Organization, conocida por sus siglas en inglés, ELO, con la misión de difundir y facilitar la escritura, publicación y lectura de la literatura electrónica. Cada año organiza un congreso internacional con varias actividades adicionales, como exposiciones y talleres, y hasta la fecha ha publicado tres compilaciones con obras de literatura electrónica de todo el mundo que un comité elige a partir de una convocatoria. El tercer volumen de la serie ha sido el más diverso en cuanto a lenguas y países de procedencia de las obras; incluyó una gran cantidad de obras en español, en particular de México. Con un enfoque semejante, pero continental, surgió en 2017 la Red de Literatura Electrónica Latinoamericana, que también publicó su propia antología de literatura electrónica latinoamericana, bajo la curaduría de Claudia Kozak, Rodolfo Mata y Leonardo Flores.

En México, el Centro de Cultura Digital, mediante su proyecto E-Literatura, dedica sus esfuerzos a reflexionar sobre diversos aspectos de la cultura digital, entre los que destaca la producción de piezas originales de literatura electrónica, así como la publicación de la *Revista 404* y la generación de textos de corte más reflexivo o teórico como descargables. El proyecto ha funcionado como 'incubadora' de literatura digital, [y es] único en el mundo, ya que, si bien estas formas literarias han florecido a lo largo de América Latina y más aún en Estados Unidos, Canadá y Europa, en ningún caso se han dado gracias a un impulso deliberado y enfocado en fomentar su práctica y creación fuera

de aulas universitarias" (Ortega 2020). Además de las labores del CCD, una actividad de reflexión y difusión en México fue el proyecto *Plataformas de la Imaginación. Escenarios de la literatura electrónica* (véase González Aktories y Giovine Yáñez 2017).

Ejemplos

Serge Bouchardon (1964-), académico y creador francés de literatura electrónica (que en esa lengua recibe el nombre de *littérature numérique*) ha trabajado obras que ofrecen una exploración que problematiza la noción de cuerpo e identidad. Entre ellas es importante mencionar *Desenchufe* (2012), pieza interactiva dividida en seis escenas que gira en torno a la pérdida de control y nuestros mecanismos por conservarlo o recuperarlo. Cada escena, que requiere la interacción del lector/espectador, despliega una serie de elementos visuales y sonoros que, en conjunto con el texto, hacen de esta obra un ejemplo representativo de la hibridez e intermedialidad de la literatura electrónica.

Belén Gache (1960-), escritora, poeta y crítica argentina-española, con residencia en Madrid, pionera también en las relaciones entre textualidades en múltiples códigos desde un enfoque conceptualista y, desde luego, literatura electrónica. Su web contiene textos teóricos y literarios, así como diversas colaboraciones performáticas con otros artistas mediales. Un ejemplo interesante lo constituyen sus *Wordtoys* (2010), obra interactiva que se presenta a manera de "libro", el cual incluye distintos elementos que invitan al espectador a interactuar de diversas maneras a través de la mecánica propia de cada uno. Desde escuchar pájaros-robot, hasta hacer que vuelen mariposas rosas, pasando por escribir tu propio *Quijote* (véase ejemplo en entrada remediaciones) o abrir la llave de un lavabo para leer versos relacionados con el agua, *Wordtoys* da cuenta de la amplitud de procedimientos y estéticas que se pueden encontrar en una sola obra de literatura digital.

María Mencía (1960-), investigadora, poeta electrónica y artista multimedia española con residencia en Inglaterra, sus obras han sido exhibidas en diversos formatos en todo el mundo. La relevancia de su trabajo radica, entre otras cosas, en la atención que ha puesto a las relaciones entre lenguaje y tecnología, así como a la recuperación de programas artísticos de postvanguardia para reactualizarlos en medios contemporáneos. Un ejemplo es *Transient Self-Portrait* (2012), una obra interactiva en la que el espectador

se convierte en parte de la pieza, pues a través de un software, la computadora le toma una foto y con ella se va construyendo el poema. La obra reflexiona así sobre los límites entre autor-obra-lector-espectador y da como resultado un fotopoema interactivo.

Amaranth Borsuk (1980-) es una escritora, académica y editora estadounidense, que se ha vuelto una figura altamente relevante en los terrenos de la crítica y la elaboración de obras que participan de las estéticas de la literatura electrónica pero que la rebasan mediante el uso de artefactos e interfaces híbridos. El ejemplo más conocido es el libro *Entre hoja y pantalla* (2019; or. *Between Page and Screen*, 2012, ya comentada en las entradas de materialidad, medio y libro) en el que el lector/espectador forma parte de la materialidad de la obra en tanto que es parte de la interfaz de una obra que se basa en la coexistencia y comunicación entre medios digitales e impresos. Borsuk es autora de otras obras como *Abra* (2016), un libro de poemas mutantes que se acompaña de una app para dispositivos iOS y que ha presentado en museos, performances y ferias de libros.

Eugenio Tisselli (1972-), programador y poeta electrónico mexicano, con residencia entre Ciudad de México, Barcelona y Zúrich. Su práctica ("online desde 2003") involucra especialmente relaciones entre política, trabajo y tecnología. Un ejemplo es su *MIDIPoet* (1999-2002), una herramienta de software que permite la manipulación en tiempo real de texto e imagen en la pantalla del ordenador. Está formada por dos programas, compositor e intérprete, con los cuales se puede, respectivamente, componer e interpretar piezas de texto y/o imagen manipulable. Estas piezas pueden o no responder a impulsos externos, como mensajes MIDI o el teclado del ordenador, y generar manifestaciones visuales que involucran la manipulación de los diferentes atributos del texto (contenido, tipo de letra, posición, tamaño, entre otros), la imagen (contenido, posición, etc.), además de una amplia gama de elementos y efectos visuales.

También de México, resulta interesante mencionar el trabajo del artista multimedia Benjamín Moreno (1980-), quien desde hace varios años ha trabajado con tecnología para problematizar y parodiar en sus obras diversos aspectos de la cultura contemporánea. Un ejemplo sobresaliente lo constituyen sus *Concretoons* (2011), así llamada porque conjuga las dinámicas y preocupaciones estéticas del concretismo con las de las caricaturas y los primeros videojuegos. La lectura de cada pieza nos ofrece

jugar para leer de forma interactiva: el laberinto de PacMan, Tetris o la viborita de los primeros teléfonos celulares se convierten en modos de leer y explorar un entorno virtual intermedial desde la lógica del juego. Moreno pone así en el contexto de la literatura digital muchos de los cuestionamientos propios de las poéticas visuales, e integrando el sistema de los videojuegos, para ponerlo en relación con valores y temas literarios (por ejemplo con referencia a autores como Jorge Luis Borges y Octavio Paz y alusiones a sus obras) de muy diversas maneras.

Cinthya García Leyva
María Andrea Giovine Yáñez

Referencias citadas

Aarseth, Espen J. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Emerson, Lori. 2014. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Emerson, Lori, Marie-Laure Ryan y Benjamin J. Robertson, eds. 2014. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ernst, Wolfgang. 2013. *Digital Memory and the Archive. Electronic Mediations*, vol. 39. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Fernández-Vara, Clara. 2014. *Introduction to Game Analysis*. New York: Routledge.

Flores, Leonardo. 2017. "La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones". *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, núm. 11 (noviembre). https://doi.org/10.4000/artelogie.1590.

———. 2019. "Third Generation Electronic Literature". *Electronic Book Review*, julio. https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/.

———. 2020. "La literatura electrónica en el siglo veintiuno: Rompiendo con la hegemonía de la página". *Romance Notes* 60 (1): 155–67. https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0017.

Gainza, Carolina. 2018. *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. México; Santiago: Centro de Cultura Digital; Cuarto Propio. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/produccion-literaria-en-el-capitalismo-informacional-narrativas-y-poeticas-digitales-en-america-latina.

González Aktories, Susana y María Giovine Yáñez. 2017. "Thinking Intermediality in Mexico through Artistic Input". *Intermédialités : Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 30–31. https://doi.org/10.7202/1049951ar.

Gumbrecht, Hans Ulrich y Michael Marrinan, eds. 2003. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press.

Hayles, N. Katherine. 2002. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press.

———. 2004. "Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis". *Poetics Today* 25 (1): 67–90. https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67.

———. 2008. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary. The Ward-Phillips Lectures in English Language and Literature*. Notre Dame: University of Notre Dame.

Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. 2013. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Huhtamo, Erkki y Jussi Parikka, eds. 2011. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press.

Kozak, Claudia. 2014. *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Paraná: Fundación La Hendija.
———, ed. 2015. *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
McGann, Jerome. 2001. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan.
Ortega, Élika. 2020. "La Editorial del Centro de Cultura Digital: de la experimentación en práctica a la creación de nuevos públicos". *Bibliographica* 3 (1): 157–84. https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2020.1.64.
Pryor, Sean y David Trotter, eds. 2016. *Writing, Medium, Machine: Modern Technographies*. London: Open Humanites Press.
Raley, Rita. 2009. *Tactical Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Simanowski, Roberto. 2011. *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis: University of Minnesota Press. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttjbd.
Stefans, Brian Kim. 2017. *Word Toys. Poetry and Technics*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
Swiss, Thomas y Adelaide Morris, eds. 2006. *New Media Poetics. Contexts/Technotexts/Theories*. Cambridge: The MIT Press.
Tabbi, Joseph, ed. 2017. *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. London: Bloomsbury Academic.
Tisselli, Eugenio. 2012. "Nuevas reflexiones sobre por qué he dejado de crear e-Literatura". Caracteres. http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/nuevas-reflexiones-sobre-por-que-he-dejado-de-crear-e-literatura/.
———. 2018. "The heaviness of light". *MATLIT: Materialidades da Literatura* 6 (2): 11–25.

Redes

E-Literatura, Centro de Cultura Digital
Electronic Literature Knowledge Base
Electronic Literature Organization
LiteLat – Red Latinoamericana de Literatura Electrónica
Red de Humanidades Digitales (MX)

Algunas curadurías para exposiciones de literatura electrónica

Plataformas de la imaginación: escenarios de la literatura electrónica (LLEOM, curaduría; México, 2015).
No Legacy (Élika Ortega, Alex Saum-Pascual, curaduría; Berkeley, 2016).
Máquinas de escritura (Centro de Cultura Digital, coord.; México-Querétaro, 2019).

memoria colectiva y memoria cultural

La memoria, concebida desde una perspectiva colectiva, se ha problematizado mediante conceptos como "memoria colectiva" (Halbwachs 2004), "memoria cultural" (Erll y Nünning 2008), "memoria mediática" (Neiger, Meyers, y Zandberg 2011) o "memoria social" (Vázquez 2001). Maurice Halbwachs, quien delimitó la noción de memoria colectiva, consideraba que para recordar necesitamos de los otros, además de que colectivamente recordamos u olvidamos ciertos fenómenos a medida que mantienen o pierden vigencia en el presente.

Esta memoria se puede definir como el punto medio entre lo que ocurre en la cotidianidad y aquello que forma parte del pasado y se ha oficializado como Historia (véase Le Goff 1992; Ricœur 2003). La memoria colectiva es dinámica, posibilita la continuidad de lo social (Vázquez 2001, 24), y se materializa mediante "sociotransmisores" (Candau 2005, 75), es decir, productos y actividades culturales y artísticas que promueven la conexión entre individuos, siendo la literatura uno de los principales ejemplos a lo largo de la historia.

Bajo una perspectiva intermedial, la memoria colectiva se hace tangible al analizar la remediación de al menos dos elementos que conforman un texto: su temática y su medialidad. En cuanto a la temática, Astrid Erll entiende por remediación la forma en la que eventos memorables son representados una y otra vez en distintos medios, estableciendo así un canon de construcciones mediales sobre dicho fenómeno (2008, 392). Y en cuanto a la medialidad, por remediación se entiende la manera en la que se puede aludir a los rasgos de una convención mediática al interior de otro medio (véase Bolter y Grusin 2000; Rajewsky 2005). Entonces, la noción de memoria colectiva permite conceptualizar dinámicas de interpretación y creación colectivas a medida que se materializan en distintos contextos.

Desde la Antigüedad se ha planteado la importancia de distinguir entre recordar (*mneme*) y rememorar o 'hacer memoria' (*anamnesis*). En el texto anónimo *Rhetorica Ad Herennium, en De Oratore* de Cicerón y en *Institutio Oratoria* de Quintiliano, la memoria es una de las cinco operaciones de la retórica (siendo las otras cuatro *inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio*). Posteriormente, en la Edad Media se popularizó lo que se conoce como 'arte de la memoria', el cual consiste en una serie de estrategias mnemotécnicas para que un orador pueda declamar discursos extensos, de memoria y con bastante precisión, con el fin de persuadir a sus interlocutores (Yates 2005, 18).

Por otra parte, la relación entre memoria y medialidad ha sido problematizada desde que Platón planteó en *Fedro* que la escritura afectaba al ejercicio de la memoria de la sociedad, así como cuando siglos más tarde Roland Barthes afirmó que, al momento de darse la transición de la comunicación puramente oral a una comunicación apoyada en la escritura, las operaciones retóricas de *memoria* y *actio* pasaron a segundo plano (1970, 197). Finalmente, en años recientes, diversos autores han problematizado la manera en la que la elección de una medialidad, para representar hechos del pasado, repercute en la forma en la que éstos serán recordados (véase Rosenstone 2006; Erll 2008; Robin 2012).

A lo largo del siglo xx diversas perspectivas retomaron la discusión sobre la relevancia de la memoria en el quehacer retórico y literario, las cuales se pueden agrupar en cuatro vertientes: *a)* la manera en la que un autor se apoya en el recuerdo (*mneme*) para desarrollar su obra, *b)* la forma en la que los lectores utilizan sus recuerdos para interpretar un texto, *c)* la idea de entender la rememoración (*anamnesis*) como recurso poético, y *d)* el problematizar cómo las creaciones artísticas y culturales consolidan y perpetúan memorias colectivas.

En cuanto al papel del recuerdo (*mneme*) en la creación artística, algunas perspectivas formalistas y posestructuralistas vinculadas a las discusiones sobre intertextualidad consideran que tanto el autor como el texto se relacionan con diversos textos y contextos. Por ejemplo, Mijail Bajtín [Bakhtin] desarrolló los conceptos "dialogismo" y "lenguaje social" para problematizar la manera en la que un texto deja entrever aspectos discursivos relacionados con el contexto sociohistórico del autor y de la obra (2011), mientras que Iuri M. Lotman planteó que un texto 'adquiere memoria' al establecer conexiones con el remitente, el destinatario, y entre diversos contextos y tradiciones culturales (1993, 18). Esto a su vez se relaciona con la consolidación y reproducción de tropos y lugares

comunes o *koinoi loci*, algo que Heinrich Plett (1999) problematizó al hablar de retórica e intertextualidad.

Los lectores también utilizan recuerdos (*mneme*) para interpretar un texto. Apoyándose en la noción hermenéutica de "horizonte" (Gadamer 1977), Hans Robert Jauss planteó que un texto evoca en el lector un horizonte de expectativas que posteriormente será reforzado o confrontado (1982, 23–24). De esta manera, la "estética de la recepción" de Jauss se relaciona con cómo otros autores han problematizado la consolidación de convenciones literarias. Tal es el caso de concebir a los géneros desde una perspectiva empírica (Todorov 1976), de problematizarles desde sus usos y funciones sociales (Miller 1984), de entenderlos como una práctica dinámica e historizable (Schaeffer 1988), o de dimensionar cómo un texto se relaciona con otros textos mediante relaciones formales o "architextuales" (Genette 1992).

La tercera perspectiva es quizá la más conocida en cuanto a la relación entre literatura y memoria, algo que Félix Vázquez ha denominado "género memorialístico" (2001, 71). Consiste en el cúmulo de formas artísticas y narrativas como crónicas, autobiografías, documentales, fotografías, diarios, memoriales, etc., que hacen de la rememoración (*anamnesis*) un recurso poético. Se trata, por ejemplo, de obras que abordan el recuerdo, el trauma o el olvido mediante la intervención de archivos u otro tipo de testimonios (véase Ben-Amos y Weissberg 1999; Dijck 2007), así como el uso de recursos retóricos como borramientos, tachaduras y pastiches para problematizar eventos pasados (véase Robin 2012; véanse también las entradas de libro, medio y legibilidad).

Pero además de la relación de la memoria con los aspectos formales y poéticos de un texto, cada quehacer artístico configura memorias colectivas, y sus convenciones se mantienen vigentes siempre y cuando una comunidad las considere relevantes. Esto tiene que ver con la consolidación y perpetuación de cánones literarios y artísticos, pues como planteó Pierre Bourdieu, "el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista" (2010, 25). Entonces, la memoria colectiva es relevante para comprender el devenir de diversos campos culturales, además de dar cohesión y continuidad a las comunidades artísticas.

Ahora bien, ya se mencionaron formas de ilustrar la noción de "hacer memoria" (*anamnesis*) bajo lo que Félix Vázquez denomina como "género memorialístico", así como la manera en la que la memoria colectiva se relaciona con la consolidación de cánones artísticos y literarios. Sin embargo, para ejemplificar cómo el recuerdo (*mneme*) colectivo

sirve como recurso para la creación e interpretación de textos, primero es importante problematizar la lógica detrás de infinidad de manuales y tropos retóricos, así como del uso de *templates y presets*, esto es, plantillas o guías preestablecidas en software de creación visual, audiovisual y sonora, en el entendido de que se trata de "lugares comunes" a la disposición de cualquiera.

Históricamente el uso de lugares comunes se ha llevado al extremo en obras como el capítulo 33 de *Copia: Fundamentos del estilo abundante* (1512; *De Utraque Verborum ac Rerum Copia*) de Erasmo de Rotterdam, las *Variaciones de Goldberg* (1741) de Johann Sebastian Bach, los *Ejercicios de estilo* (1947; *Exercises de style*) de Raymond Queneau, y el libro *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style* (2005) de Matt Madden. ¿De qué manera? Cada uno utiliza una variedad de tropos —literarios para el caso de Rotterdam y Queneau, musicales para el caso de Bach, y gráficos para el caso de Madden—, de manera que pueda jugar con la forma en la que cada convención tiene distintas connotaciones.

Finalmente, otro caso donde el recuerdo (*mneme*) se activa para complementar la interpretación de una obra ocurre cuando se reconoce cómo cada técnica de animación suma a la psicología de los personajes en la serie animada *El increíble mundo de Gumball* (*The Amazing World of Gumball*) —como se desarrolla más adelante—, mientras que en el videojuego *The Hex* (2018) la personalidad y trasfondo de los protagonistas se relaciona con la lógica del género de videojuego de donde "proviene" cada uno. Es decir, en ambos casos el recurso se hace evidente sólo cuando se "recuerdan" las connotaciones de las medialidades involucradas, enriqueciendo así la experiencia y demostrando la relevancia de la memoria colectiva en el análisis e interpretación de un texto.

Literacidades

Ante la dificultad de encontrar un término en español que contemple la complejidad de diversos procesos de lectoescritura verbal, ya que "alfabetización" y "competencia" describen sólo una parte de los mismos, Daniel Cassany propone el término "literacidad", el cual proviene del vocablo inglés *literacy* y abarca "lo relacionado con el uso del alfabeto: desde la correspondencia entre sonido y letra hasta las capacidades de razonamiento asociadas a la escritura" (2006, 38). Para el autor, la literacidad incluye el reconocimiento de varios elementos: *a)* las reglas que gobiernan la escritura y las

convenciones establecidas para cada texto; *b)* los géneros y convenciones discursivas; *c)* los roles del autor y del lector; *d)* las formas de pensamiento y presentación del contenido; *e)* la identidad y el estatus como individuo, colectivo y comunidad tanto en la producción como en la recepción de escritos; y *f)* los valores y representaciones culturales implicados en el texto (2006, 38-39).

Este concepto tiene estrecha relación con la discusión que se ha planteado con respecto a la noción de recuerdo (*mneme*) en la creación y recepción de textos artísticos. Por ejemplo, abarca asuntos como el del dialogismo (Bakhtin 2011), la manera en la que el texto establece varias relaciones con su contexto (Lotman 1993), la función retórica e intertextual de los lugares comunes (Plett 1999), y la manera en la que un texto plantea horizontes de expectativas (Jauss 1982). Adicionalmente, la literacidad implica reconocer las convenciones y connotaciones de las especificidades mediales que están en juego en cada texto.

Por lo anterior, no existe una literacidad generalizada, pues ésta depende del dominio de convenciones y recursos expresivos, tanto por parte de quienes realizan una obra, como de quienes le interpretan. Y si bien el concepto se ha utilizado históricamente para apelar a la lectoescritura verbal, algunos autores han problematizado cuestiones similares a partir de otros rasgos mediales, como los géneros literarios (Ryan 1979; Miller 1984), los medios visuales (Griffin 2008; Müller 2008; Apkon 2013), los performativos (Pavis 2000), el diseño (Faigley 1999; Heller 2004), y los medios electrónicos (Gilster 1997; Cassany 2006; Vargas Franco 2015). Además, también se ha problematizado bajo nociones más amplias como la de literacidad mediática (Gaines 2010; García-Ruiz *et al.* 2014), multiliteracidades o literacidades multimodales (Cope & Kalantzis 2000; Doloughan 2011; Walsh 2010) y transliteracidades o literacidades transmediales (Liu 2005; Thomas *et al.* 2007; Scolari 2018). Pero cada caso problematiza el mismo fenómeno: la capacidad de crear y consumir mensajes a través de una o más convenciones mediáticas verbales o no verbales.

Entender lo que implica cada literacidad es fundamental para comprender la poética de obras como las ya mencionadas *Fundamentos del estilo abundante* (1512) de Erasmo de Rotterdam (1466-1536), las *Variaciones de Goldberg* (1741) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) y los *Ejercicios de Estilo* (1947) del novelista francés Raymond Queneau (1903-1976), pues su lógica se construye a partir de demostrar el dominio y capacidad de creación de textos desde varias convenciones. Sin embargo, vale

la pena profundizar en el caso del libro *99 Ways To Tell a Story: Exercises in Style* (2005), del novelista gráfico norteamericano Matt Madden (1968-), pues además de que se inspira directamente en los ejercicios de estilo de Queneau, se plantea también como un complejo ejercicio de traducción intersemiótica.

Como explica la contraportada de la edición en español, publicada por Ediciones Sinsentido (2007), la obra de Madden ofrece "una oportunidad de examinar todas las posibilidades que tiene a su alcance un narrador: diferentes puntos de vista, parodias visuales y verbales, replanteamientos formales y alteraciones radicales de los componentes básicos de la historieta". Esto lo hace al problematizar el quehacer de dicha forma narrativa, modificando diversos elementos como trazos, temporalidades, estéticas y otros elementos formales y narrativos. Además, a lo largo de varias páginas, el autor alude a estéticas populares de la narrativa gráfica como son las tiras cómicas, la fotonovela, el manga y los relatos fantásticos.

En ocasiones los ejercicios trascienden el contexto de obra, como cuando se emula a manera de homenaje la estética de caricaturistas consagrados como Rodolphe Töppfer, Jack Kirby, Richard F. Outcault y George Herriman, ofreciendo así una lectura metatextual de la historia de la narrativa gráfica. Sin embargo, también se plantea como una aproximación metamedial cuando interpreta la misma situación narrativa bajo otras convenciones como son un mapa, una gráfica estadística, un caligrama, un tapiz medieval o una señalética de emergencia. De esta manera, lo que da cohesión a la obra de Madden es el hecho de que juega con el recuerdo (*mneme*) de diversas convenciones gráficas y narrativas que se activan como literacidades, pues su efectividad poética depende del reconocimiento de la memoria colectiva asociada a las mismas.

Ejemplos

Más allá del ejemplo de la novela gráfica de Madden, puede mencionarse la serie de dibujos animados *El increíble mundo de Gumball* (2011; *The Amazing World of Gumball*) como otro de los ejemplos donde fácilmente se hace tangible la relación entre memoria e intermedialidad. Creada por Ben Bocquelet (1980-) para Cartoon Network, su premisa gira en torno a la vida de Gumball Watterson, un gato antropomórfico de 12 años, así como su familia y el resto de sus compañeros de escuela.

Los personajes son concebidos con distintas técnicas y estéticas de animación (2D, 3D, CGI, *stop motion*, *claymation*, 8-bit y fotografía), y la psicología de algunos de ellos

está condicionada en parte por las connotaciones de la técnica con la que son realizados. Por ejemplo, un personaje de *claymation* (animación en plastilina) es convenenciero y se adapta al criterio de otros personajes (y en ocasiones cambia de apariencia); un robot hecho en CGI (animación por computadora) es poco expresivo y no entiende dobles sentidos ni situaciones irónicas, aludiendo a cómo dicha técnica ha sido criticada por ser demasiado realista y literal; y otro personaje con estética 8-bit tiene comportamientos relacionados con videojuegos del género *arcade*, las máquinas de videojuegos. La serie utiliza además recursos de otras medialidades: el fuera de foco de la cámara, la estática de televisión, los montajes de cine experimental o de infomerciales, estéticas que aluden a animaciones de otras épocas, o bien a distintos géneros de videojuegos (de pelea, *first-person shooters* y JRPG). Es decir, la poética de la serie se sustenta en la constante apropiación y reconfiguración de diversas convenciones mediales que, para ser reconocidas, demandan la literacidad y la memoria de los referentes.

En el contexto hispanoamericano puede pensarse en el clásico texto de caballería *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), una obra que es conocida por sus recursos metanarrativos y por su relevancia para la consolidación de lo que hoy conocemos como novela. Sin embargo, también se puede concebir como una obra cuya poética se apoya en estrategias intermediales. Por su parte, en *El Quijote y la poética de la novela* (2004), el escritor chileno Félix Martínez Bonati (1929-) considera que los personajes, así como la lógica bajo la que interactúan, se relacionan con lo que él denomina como “regiones de imaginación” o “esferas de estilización” literaria.

El autor plantea que la obra se rige bajo tres esferas de estilización: la del semirrealismo de lo cotidiano, la de la fantasía romanesca y la de la abstracción de la comedia, mientras que las historias donde el Quijote y Sancho no intervienen sino marginalmente (las de Dorotea y compañía, de las bodas de Camacho, o las de Roque Guinart), son espectadores incidentales (las de Marcela, el Cautivo, Claudia Jerónima, Ana Félix), o están del todo ausentes (la del Curioso Impertinente), “despliegan otros mundos de la imaginación literaria: la utopía pastoril, la intriga cortesana, las peripecias bizantinas, la novela de tema morisco, la tragedia racionalista”, encarnando así el sistema de la imaginación institucional de la literatura de su época (2004, 64–65). Estas reflexiones permiten concebir al *Quijote* como obra intermedial si se le analiza desde

su tiempo. Una razón para ello es que a pesar de combinar la lógica de varias formas literarias populares en su época, pasó de ser una parodia de la literatura caballeresca a ser considerada una protonovela, perdiendo así su *status* intermedial. Esto permite ilustrar también cómo sus connotaciones cambiaron con el devenir de la memoria colectiva y del canon literario que le vieron nacer.

Julián Woodside Woods

Referencias citadas

Apkon, Stephen. 2013. *The Age of the Image: Redefining Literacy in a World of Screens*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Bakhtin, Mikhail. 2011. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. University of Texas Press Slavic Series. Austin: University of Texas Press.

Barthes, Roland. 1970. "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire". *Communications* 16 (1): 172–223. https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236.

Ben-Amos, Dan y Liliane Weissberg, eds. 1999. *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Detroit: Wayne State University Press.

Bolter, Jay David y Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Bourdieu, Pierre. 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducido por Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Candau, Joël. 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.

Cassany, Daniel. 2006. *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Colección Argumentos 341. Barcelona: Anagrama.

Cope, Bill y Mary Kalantzis, eds. 2000. *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge.

Dijck, José van. 2007. *Mediated Memories in the Digital Age. Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press.

Doloughan, Fiona J. 2011. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum.

Erll, Astrid. 2008. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 389–98. Berlin: De Gruyter. https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110207262.6.389/html.

Erll, Astrid y Ansgar Nünning, eds. 2008. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110207262.

Faigley, Lester. 1999. "Material Literacy and Visual Design". En *Rhetorical Bodies*, editado por Jack Selzer y Sharon Crowley, 171–201. Madison: University of Wisconsin Press.

Gadamer, Hans Georg. 1977. "La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico". En *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, traducido por Ana María Agud Aparicio y Rafael de Agapito Serrano, I:331–77. Salamanca: Sígueme.

Gaines, Elliot. 2010. *Media Literacy and Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan.

García-Ruiz, Rosa, Antonia Ramírez-García y María del Mar Rodríguez-Rosell. 2014. “Media Literacy Education for a New Prosumer Citizenship”. *Comunicar* 22 (43): 15–23. https://doi.org/10.3916/C43-2014-01.

Genette, Gérard. 1992. *The Architext. An Introduction*. Quantum Books. Berkeley: University of California Press.

Gilster, Paul. 1997. *Digital Literacy*. New York: Wiley.

Griffin, Michael. 2008. “Visual Competence and Media Literacy: Can One Exist without the Other?” *Visual Studies* 23 (2): 113–29. https://doi.org/10.1080/14725860802276255.

Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Heller, Steven y Karen Pomeroy. 1997. *Design Literacy. Understanding Graphic Design*. New York: Allworth Press.

Jauss, Hans-Robert. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*. Traducido por Timothy Bahti. Theory and History of Literature, v. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Le Goff, Jacques. 1992. *History and Memory. European Perspectives*. New York: Columbia University Press.

Liu, Alan. 2005. “Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading”. *Transliteracies Project*. 2005. https://liu.english.ucsb.edu/transliteracies-research-in-the-technological-social-and-cultural-practices-of-online-reading/.

Lotman, Iuri M. 1993. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. Traducido por Desiderio Navarro. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9: 15–20.

Martínez Bonati, Félix. 2004. *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Miller, Carolyn R. 1984. “Genre as Social Action”. *Quarterly Journal of Speech* 70 (2): 151–67. https://doi.org/10.1080/00335638409383686.

Müller, Marion G. 2008. “Visual Competence: A New Paradigm for Studying Visuals in the Social Sciences?” *Visual Studies* 23 (2): 101–12. https://doi.org/10.1080/14725860802276248.

Neiger, Mordechai, Oren Meyers y Eyal Zandberg, eds. 2011. *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. New York: Palgrave Macmillan.

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Traducido por Enrique Folch González. Paidós comunicación 121. Barcelona: Paidós Ibérica.

Plett, Heinrich F. 1999. “Rhetoric and Intertextuality”. *Rhetorica* 17 (3): 313–29. https://doi.org/10.1525/rh.1999.17.3.313.

Rajewsky, Irina O. 2005. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6: 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.

Ricœur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Madrid: Trotta.

Robin, Régine. 2012. *La memoria saturada*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter.

Rosenstone, Robert A. 2006. *History on Film / Film on History*. London: Longman; Pearson.

Ryan, Marie-Laure. 1979. "Toward a Competence Theory of Genre". *Poetics* 8 (3): 307–37. https://doi.org/10.1016/0304-422X(79)90037-8.

Schaeffer, Jean-Marie. 1988. "Del texto al género: notas sobre la problemática genérica". En *Teoría de los géneros literarios*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, 155–82. Madrid: Arco/Libros.

Scolari, Carlos Alberto. 2018. "Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios (Libro blanco)". *Transmedia Literacy*. http://repositori.upf.edu/handle/10230/33910.

Thomas, Sue, Chris Joseph, Jess Laccetti, Bruce Mason, Simon Mills, Simon Perril y Kate Pullinger. 2007. "Transliteracy: Crossing Divides". *First Monday* 12. https://doi.org/10.5210/fm.v12i12.2060.

Todorov, Tzvetan. 1976. "The Origin of Genres". Traducido por Richard M. Berrong. *New Literary History* 8 (1): 159–70. https://doi.org/10.2307/468619.

Vargas Franco, Alfonso. 2015. "Literacidad crítica y literacidades digitales: ¿una relación necesaria? (Una aproximación a un marco teórico para la lectura crítica)". *Folios*, núm. 42: 139–60. https://doi.org/10.17227/01234870.42folios139.160.

Vázquez, Félix. 2001. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.

Walsh, Maureen. 2010. "Multimodal literacy: What does it mean for classroom practice?" *Australian Journal of Language and Literacy* 33 (3): 211–39.

Yates, Frances A. 2005. *The Art of Memory*. London: Pimlico.

archivo

Bajo el concepto de "archivo" comúnmente se entiende un "repositorio", es decir, un lugar utilizado para albergar distintos objetos que documentan algo del mundo (en tanto que dan cuenta de éste) en diferentes medios —textos, películas, imágenes, fotografías, registros sonoros, datos electrónicos, etc. No obstante, si bien archivo y repositorio aparecen como sinónimos, el primero se distingue del segundo en tanto que implica un acto de conservar más pensado, jerarquizado y hasta con una idea de completud —ofrecer un inventario exhaustivo sobre la clase de objetos que se alberga—, frente al segundo que se puede dar en forma más abierta y coyuntural.

Aunque la palabra *archivo* se aplica a distintos tipos de colecciones o documentos, privados o públicos, con frecuencia se le vincula con la institución que los alberga. Además, se relaciona con una forma de disposición de su contenido, según un criterio ideológico de orden y secuencia, en primer lugar para organizar su acomodo, pero también —consecuentemente— para permitir su fácil recuperación. Algunos de los criterios básicos de organización bajo los cuales convencional y hegemónicamente se ubican los contenidos son por orden alfanumérico de autores y obras, así como bajo criterios histórico-cronológicos.

Cabe además hacer una distinción entre la noción de archivo como institución, que se caracteriza como contenida, hermética y hasta cierto punto fija (Taylor 2017 [2003]) y la de "base de datos", que hoy en día se vincula sobre todo al medio digital y que refiere a un sistema de administración de datos que parece más abierto, ubicuo y centrado en la diseminación de sus materiales que en su simple resguardo (Folsom 2007; Chun 2008). Esta última, con el auge de las humanidades digitales, prometía ayudar a superar problemas de resguardo y de conservación al poder digitalizar cualquier tipo

de documento, sin importar el medio en el que originalmente se hubiera conservado. Además, se mostraba más práctica al no requerir tanto espacio físico (cosa que ha merecido reconsideración al confirmar que aun los medios digitales requieren de espacios físicos de almacenamiento). Pero evidenció incluso que podía presentar sus propios problemas de caducidad y de acceso, mostrando su lado efímero dado el vertiginoso relevo que experimentan los formatos digitales (Chun 2008). Esto es particularmente cierto cuando pensamos en archivos digitales en audio que, según Jonathan Sterne "no envejecen con decoro", básicamente porque hasta ahora no han podido cumplir con una preservación de largo plazo (2009, 64).

Hasta finales del siglo xix, el archivo era concebido como una parte esencial de la operación historiográfica, un repositorio para las fuentes primarias que se imaginaba como un espacio polvoriento y estático. La tarea del historiador era la de indagar en estos repositorios para encontrar las fuentes, contrastarlas, depurarlas y escribir una narración a partir de la cual se asentaba una idea de verdad de los hechos. De este modo, como herencia de una concepción positivista del conocimiento, se instauraba una división entre la Historia y la historiografía, separando a los actores de la historia de los observadores y testigos, con lo que se abrió una brecha entre los "hechos" y la "escritura de los hechos". En este orden de ideas, el archivo era concebido como una herramienta que trazaba un puente entre ambos dominios, gracias a la cual era posible alcanzar la objetividad a partir del procesamiento sistemático y metódico de las fuentes (Mendiola y Zermeño Padilla 1995, 247; Guasch 2011, 22-43).

La problematización conceptual sobre el archivo es algo que ocupó a varios pensadores en la segunda mitad del siglo xx, entre ellos Michel Foucault con su obra *Arqueología del saber* (2010 [1969]), donde refiere al archivo en un sentido distinto al que normalmente se tiene: para él un archivo remite a lo que puede ser dicho y al sistema que lleva a la posibilidad de un enunciado como algo particular, según las circunstancias históricas en las que se genera. Esta línea de reflexión fue luego retomada por Gilles Deleuze en su ensayo "Un nuevo archivista" (1987 [1986], 27-48), y luego por Jacques Derrida en el *Mal de archivo* (1996).

Siguiendo la idea de Jacques Derrida de que el archivo es tanto forma como función, el principio de "domiciliación" —la capacidad del archivo de albergar *algo* en un *lugar específico*— define la forma institucional del archivo como espacio en el que se *consignan* los objetos en un triple significado de la palabra: *a)* destinar un sitio

específico para poner o colocar algo en él; *b)* dejar asentando un hecho por medio de la su inscripción o escritura —por ejemplo los archivos del registro civil—; y *c) con-signar*, es decir, reunir y acumular signos que conforman una unidad de sentido —por ejemplo los archivos privados de personajes históricos— (Derrida 1996, 10-11). De este modo, el archivo puede entenderse por su espacio, como sería el de un museo o una biblioteca, pero también por los datos que conserva y posee, como en una agencia gubernamental, los archivos policiales, o aun una colección de textos de carácter personal.

Desde la década de 1980 el archivo se ha convertido en uno de los conceptos fundamentales para comprender el arte del siglo xx, en gran medida gracias a las reflexiones teóricas sobre la conceptualidad del archivo iniciadas por Allan Sekula (1986), Jacques Derrida (1995), Hal Foster (1996), Benjamin Buchloh (1999) y Rosalind Krauss (1999). La concepción del archivo como sistema discursivo, que permite desdoblar sus funciones en un género, un medio, un tema o un método artístico, pone en crisis la noción del archivo como una colección de documentos objetivos.

Autores como Foster y Buchloh han insistido, sin embargo, en que el giro archivístico no es una novedad: su historia puede datarse en las primeras dos décadas del siglo xx. Es posible ubicar en estas décadas las prácticas protoarchivísticas en torno a la organización del conocimiento a partir de modelos didácticos —como los paneles de cuadros del artista plástico ruso Kasimir Malévich (1879-1935), exponente del suprematismo— o dispositivos mnemónicos asociados a archivos personales —como los álbumes *collage* de la también artista plástica alemana Hannah Höch (1889-1978), integrante del movimiento Dadá.

Sin duda, los antecedentes indiscutibles del archivo como práctica artística y crítica contemporánea pueden ubicarse en dos obras fundamentales: el *Atlas Mnemosyne* del historiador alemán Aby Warburg (1866-1929), iniciado en 1925 y desarrollado sistemáticamente entre 1928 y 1929, y el *Libro de los pasajes* del pensador alemán Walter Benjamin (1892-1940), iniciado en 1927 e interrumpido por la muerte de su autor en 1940.

El *Atlas Mnemosyne* consiste en cuarenta paneles de madera cubiertos con tela negra sobre los cuales Warbrug colgó cerca de mil fotografías e imágenes provenientes de libros, revistas y periódicos, que estaban organizadas en torno a diferentes temas. Los paneles en sí no han sobrevivido hasta nuestros días, pero contamos con fotografías de ellos tal como Warburg los dispuso antes de su muerte en 1929, aunque se sabe que

el historiador solía hacer cambios en la disposición de las imágenes. Por otra parte, el *Libro de los pasajes* de Benjamin conjunta una variedad de citas históricas y literarias que giran en torno a la ciudad de París como capital del siglo xix y ejemplo de la era moderna. Las citas se agrupan por temas o palabras clave, pero el autor omitió cualquier interpretación o comentario sobre ellas.

Ambas obras, aunque deudoras del método histórico, constituyen una ruptura con éste en tanto que permiten pensar la historia a partir de relaciones fuera de los órdenes cronológicos o temáticos. Privilegian, por el contrario, una historia subjetiva, rizomática y que completa su significado en el espectador-lector. Así, el valor del archivo no reside en su capacidad de establecer contigüidades formales o estilísticas, sino en su activación como procedimiento que permite, por vía del anacronismo, establecer relatos no-lineales.

En el ámbito hispánico destaca el libro de la historiadora del arte española Anna María Guasch, *Arte y archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), que ofrece un buen estado de la cuestión y un estudio extensivo de los principales artistas que han trabajado con el archivo. También podemos citar el libro de Ricardo Nava *Deconstruir el archivo: la historia, la huella, la ceniza* (2015), que aborda su relación con la historia, y la compilación de José Luis Barrios *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado* (2016), que cuestiona el pasado desde una perspectiva afectivo-cognitiva.

Otros usos del archivo

Existen distintos tipos de archivo según los materiales que resguardan:

a) Archivos universitarios y escolares: este tipo de archivos resguarda materiales que se relacionan con una institución académica específica y por ende con un área del conocimiento particular, estando orientados a servir a la comunidad que se especializa en dicha área, por lo cual asigna los recursos que permiten su funcionamiento como repositorio, en primer lugar, y, en segundo, con la idea de también servir al público en general. Por esta razón, algunos archivos universitarios tienen reglas de acceso que restringen la revisión del material. Algunos ejemplos son el Archivo Histórico de la unam que a su vez alberga los archivos de la Escuela Nacional Preparatoria, los Harvard University Archives y los Oxford University Archives dentro de las bibliotecas de la Bodleian.

b) Archivos corporativos: en muchas empresas o compañías existen departamentos de archivo que preservan y administran los archivos del negocio en cuestión. Estos repositorios existen con la finalidad de servir a los intereses del personal resguardando los papeles de la empresa. Por lo general contienen los registros del personal, inventarios, finanzas, proyecciones de negocios, minutas de juntas, etc. Puesto que estos archivos se refieren a una compañía en específico, es posible que los materiales este tipo de archivos no sean de acceso público, o bien, si permiten la consulta, que lo hagan de manera restringida dependiendo de las políticas de la empresa y de la disponibilidad del personal. Ejemplos de archivos corporativos son los de Coca-Cola o de McDonald's.
c) Archivos de gobierno: son aquellos que coleccionan materiales vinculados a las entidades de gobierno locales, estatales o nacionales. Aunque este tipo de archivos debieran permitir y garantizar el acceso público a sus materiales, en la realidad no siempre son tan permisivos. A veces, para poder consultarlos, es preciso presentar primero una solicitud de libre acceso a la información y esperar varias semanas o meses a que la solicitud sea procesada. Los archivos gubernamentales suelen reservarse el derecho de mostrar u ocultar la información que ellos consideran que compromete la seguridad nacional. Un ejemplo de esto son los documentos del Archivo Nacional de Seguridad en los Estados Unidos, que evidencian una cantidad de censura importante, trabajados por la artista Jenny Holzer (1950-). Otros ejemplos son el Archivo General de la Nación en México y el Archivo General de Indias, que custodia los fondos producidos por la administración española para los territorios ultramarinos durante el virreinato.
d) Archivos históricos: estos archivos tienen la meta de preservar objetos y documentos de relevancia histórico-documental. Algunos de estos archivos se centran en periodos en específico, en personajes históricos, en la trayectoria de instituciones especiales. Es común que muchos archivos históricos terminen resguardando también alguna parte de los archivos nacionales, o que sus funciones se confundan con la de los museos, que privilegian la preservación y exhibición de los objetos. Algunos ejemplos son los archivos de la revista *LIFE* sistematizados por Google, el archivo de barcos esclavistas de la Universidad de Emory y los archivos históricos del feminismo en México digitalizados por la UNAM.
e) Archivos religiosos: los archivos religiosos se centran en las instituciones relacionadas con una fe o bien en lugares de culto religioso. Los materiales depositados en este tipo de

archivos pueden estar habilitados para dar consulta pública o bien pueden servir sólo a los iniciados dentro de una fe o incluso servir sólo a los miembros que tienen una posición jerárquica superior. Los archivos religiosos tienden a cubrir intereses muy amplios, desde información para historiadores hasta para genealogistas. Algunos ejemplos: el Archivo Apostólico Vaticano, el archivo de la mezquita de Indianapolis Imam Warith Deen Muhammad, el sitio de manuscritos religiosos de la India http://indianmanuscripts.com/.
f) Archivos sonoros: los archivos sonoros tienen el objetivo de preservar el patrimonio sonoro de una comunidad. Es posible definir al documento sonoro como toda la información auditiva que puede registrarse en un soporte dado, que permita ser archivado, catalogado, conservado y difundido. Los archivos sonoros pueden resguardar archivos de la radio, paisajes sonoros, entrevistas, música popular, registros de lenguas originarias o grabaciones de conciertos. Puesto que este tipo de archivos conservan una gran cantidad de documentos que apoyan el resguardo del patrimonio cultural, su consulta suele ser pública. Algunos ejemplos son la Fonoteca Nacional en la Ciudad de México, la colección de audiolibros de LibriVox, que consiste en audiolibros de dominio público, el World Soundscape Project de R. M. Schafer y el archivo del folklorista Alan Lomax.
g) Archivos fílmicos: los archivos fílmicos pretenden conservar el patrimonio fílmico de una comunidad. Los archivos fílmicos pueden contener documentos personales de artistas y directores, textiles y escenografía, películas en distintos formatos, tecnologías como cámaras y micrófonos, fotografía y gráfica, como pósters y documentos asociados al cine. Algunos ejemplos son los archivos de la BBC, los archivos de la Asociación de Archivistas de la Imagen en Movimiento (AMIA) y los archivos de la Deutsche Kinemathek.
h) Archivos web: la estructura del internet permite que sea fácil pensarlo como un gran archivo o metaarchivo donde van a parar todas las páginas que forman parte de él. Pese a la imposibilidad de resguardar todo lo archivado en el internet, algunas iniciativas como *The Internet Archive* se han dado a la tarea de organizar y preservar archivos, hacer capturas de sitios públicos, recursos multimedia y software. Otros ejemplos son UbuWeb bajo la curaduría de Kenneth Goldsmith, un repositorio de obras de vanguardia en distintos medios y soportes que se puede consultar libremente; Monoskop, biblioteca colectiva dedicada a las artes intermediales, proyectos de vanguardia, estudios de medios y otras disciplinas semejantes, que está organizada por rubros y contiene también varios repositorios organizados mediante etiquetas, subcarpetas, etc.

Puesto que los museos y las bibliotecas comparten con los repositorios la meta de preservar objetos que tienen relevancia histórica o cultural, pueden considerarse como formas expandidas del archivo. Los museos generalmente reflexionan sobre cómo disponer los objetos y acercarlos al público, se encargan de su preservación y de la investigación en torno a ellos. Los museos también llegan a albergar los archivos de algunos artistas o coleccionistas de arte. Las bibliotecas, por el contrario, suelen enfocarse en los libros y documentos más que en los objetos, aunque también llegan a encontrarse estos en las bibliotecas donde reciben el nombre de *realia*. Las bibliotecas se encargan de preservar, catalogar, y difundir el patrimonio bibliográfico de una comunidad y suelen ser de consulta pública. Algunos ejemplos son la Biblioteca Pública de Nueva York, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Francia. En cuanto a museos, algunos ejemplos son el MoMa, el Museo Jumex, Museo Nacional del Prado, el MACBA. Las bibliotecas además pueden contener colecciones especiales que albergan materiales que provienen de individuos reconocidos, familias, organizaciones que tienen un valor histórico y sobre todo por su vínculo con quien la nombra. Algunos ejemplos son la colección Sigmund Freud en la Library of Congress, la colección de papeles de Virginia Woolf en la New York Public Library, la colección latinoamericana Benson en la Universidad de Texas en Austin.

Los archivos y bibliotecas no poseen en sí mismos una dimensión intermedial, pero en tanto repositorios de obras y documentos de gran diversidad, permiten el estudio de estos desde enfoques que combinan la materialidad y medialidad de las obras. Además, muchas bibliotecas poseen departamentos que más allá de preservar las obras elaboran también estudios críticos de ellas, los que muchas veces analizan las relaciones intermediales y materiales presentes en ellas.

Ejemplos

El llamado "giro archivístico" consiste en pensar en el archivo no sólo como un sitio de recuperación de conocimientos, sino también de producción de éstos. Este nuevo paradigma ha permitido pensar el concepto archivo desde el presente para examinar distintos procedimientos basados en la recontextualización de los documentos. Coleccionar, extraer y (re)catalogar el archivo se ha convertido en un proceso, como ha dicho Ariella Azoulay, "contagioso e irreversible" en el camino de encontrar nuevas formas de hacer y de decir en las artes (Azoulay 2014).

Entre los artistas que produjeron obra en torno al archivo en las primeras décadas del siglo xx, podemos citar el trabajo de los fotógrafos Eugène Atget (1857-1927) y August Sander (1876-1964) en tanto que son primeras indagaciones que utilizaron la cámara como una forma de archivar perfiles sociales. Una veta similar, pero concentrada en la continuidad de la ruina de edificios industriales en la Alemania rural, puede encontrarse en el proyecto de Bernd (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015), iniciado en 1958. El *Atlas* de Gerhard Richter (1932-), iniciado en 1962, mantiene en la actualidad más de cinco mil documentos fotográficos y recortes de prensa que el artista organiza a partir de relaciones subjetivas.

Alejándonos de la fotografía podemos citar también *La Boîte-en-valise* (1936-1941) de Marcel Duchamp (1887-1968), un museo en miniatura guardado en una maleta para el cual Duchamp creó réplicas de sus obras más famosas (más sobre este ejemplo en la entrada de libro). Otro artista que ha basado su trabajo en el archivo es el japonés On Kawara (1932-2014), cuya serie *Date Paintings Today* (1966-2013)consiste en pinturas en las que consigna una fecha (día, mes y año) sobre un fondo de color.

Las exposiciones más importantes sobre el archivo han sido *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* (Munich / Nueva York / Seattle, 1977), que constituyó un diálogo entre artistas europeos y estadounidenses; *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists* (Vancouver, 2005), y *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (Nueva York, 2008), curada por Okuwi Enwezor. En México podemos destacar el proyecto *M68. Ciudadanías en movimiento* (Ciudad de México, 2018), que permitió hacer una revisión de los archivos públicos y privados sobre movimientos sociales a partir de la masacre de Tlatelolco. Pueden consultarse también las siguientes fuentes:

1. *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg
2. *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin
3. *El Atlas* de Gerhard Richter
4. *Las Time Capsules* de Andy Warhol
5. *M68* a cargo de la unam

Marisol García Walls

Referencias citadas

Azoulay, Ariella. 2014. *Historia potencial y otros ensayos*. Traducido por Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Te-e-oría.

Barrios Lara, José Luis. 2016. *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado*. México: Universidad Iberoamericana.

Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.

Buchloh, Benjamin H. D. 1999. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive". *October* 88: 117–45. https://doi.org/10.2307/779227.

Chun, Wendy Hui Kyong. 2008. "The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory". *Critical Inquiry* 35 (1): 148–71. https://doi.org/10.1086/595632.

Deleuze, Gilles. 1987. "Un nuevo archivista". En *Foucault*, traducido por José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós.

Derrida, Jacques. 1996. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta.

Eliassen, Knut Ove. 2010. "The Archives of Michel Foucault". En *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, editado por Eivind Røssaak, 29–52. Oslo: Novus Press.

Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography between History and the Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11–52. New York; Göttingen: International Center of Photography; Steidl.

Folsom, Ed. 2007. "Database as Genre: The Epic Transformation of Archives". *PMLA* 122 (5): 1571–79. https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.5.1571.

Foster, Hal. 1996. "The Archive without Museums". *October* 77: 97–119. https://doi.org/10.2307/778962.

Foucault, Michel. 2010. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo xxi.

Gitelman, Lisa. 2014. *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press.

Guasch, Anna María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal.

Hernández Velázquez, Yaiza María. 2015. "Archiving to Oblivion". En *A Story Within A Story...the 8th Goteborg International Biennial For Contemporary Art*, editado por Elvira Dyangani Ose, 15–21. Göteborgs: Art And Theory Publishing.

Krauss, Rosalind. 1999. "Perpetual Inventory". *October* 88: 86–116.

Mbembe, Achille. 2002. "The Power of the Archive and its Limits". En *Refiguring the Archive*, editado por Carolyn Hamilton, Verne Harris, Michele Pickover, Graeme Reid, Jane Taylor, y Razia Saleh, 19–26. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño Padilla. 1995. “De la historia a la historiografía: las transformaciones de una semántica”. *Historia y Grafía* 4: 245–61.

Merewether, Charles. 2006. *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: The MIT Press.

Nava Murcia, Ricardo. 2015. *Deconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Rosengarten, Ruth. 2012. *Between Memory and Document. The Archival Turn in Contemporary Art*. Lisboa: Museu Coleção Berardo.

Sekula, Allan. 1986. “The Body and the Archive”. *October* 39: 3. https://doi.org/10.2307/778312.

Taylor, Diana. 2017. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Warburg, Aby. 2012. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Editado y traducido por Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

referencias bibliográficas

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.

Allen, Gwen. "The Artist asBookmaker". En John Herschend, Will Rogan y Gwen Allen, eds. *The Thing The Book: A Monument to the Book as Object*, 13–24. San Francisco: Chronicle Books, 2014.

Aedo, Tania, Cinthya García Leyva, Susana González Aktories, Rossana Lara, Bárbara Perea, Carlos Prieto, Francisco Rivas y Manuel Rocha Iturbide. *Modos de Oír. Una heterofonía sobre arte y sonido en México*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Secretaría de Cultura; Laboratorio Arte Alamenda; ExTeresa Arte Actual, 2020.

Aguilar, Gonzalo. *La poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.

Apkon, Stephen. *The Age of the Image: Redefining Literacy in a World of Screens*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013.

Arnheim, Rudolf. *Estética radiofónica*. Traducido por Manuel Figueras Blanch. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Artigas Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Pública Crítica 2. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Bonilla Artigas Editores; Iberoamericana, 2013.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Editado por J. O. Ursmson. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Barcelona: Paidós, 1990.

Azoulay, Ariella. *Historia potencial y otros ensayos*. Traducido por Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Te-e-oría, 2014.

Baetens, Jan y Hugo Frey. *The Graphic Novel: An Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2015.

Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducido por Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Traducido por Caryl Emerson y Michael Holquist. University of Texas Press Slavic Series. Austin: University of Texas Press, 2011.

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las Humanidades: una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández Santos. Murcia: CENDEAC, 2009.

Bal, Mieke y Norman Bryson. "Semiotics and Art History". *The Art Bulletin* 73, núm. 2 (1991): 174–208. https://doi.org/10.2307/3045790.

Barber, Llorenç y Montserrat Palacios. *La mosca tras la oreja: de la música experimental al arte sonoro en España*. Madrid: Fundación Autor; Instituto Cervantes, 2009.

Bardet, Marie. "'Saberes gestuales': epistemologías, estéticas y políticas de un 'cuerpo danzante'". *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 60 (2018): 13–28.

Barrios Lara, José Luis. *Afecto, archivo, memoria: territorios y escrituras del pasado*. México: Universidad Iberoamericana, 2016.

Barthes, Roland. "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire". *Communications* 16, núm. 1 (1970): 172–223. https://doi.org/10.3406/comm.1970.1236.

Bateman, John A., Janina Wildfeuer y Tuomo Hiippala. *Multimodality. Foundations, Research and Analysis. A Problem-Oriented Introduction*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2017.

Bazin, André. "Ontología de la imagen fotográfica". *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 2, núm. 1 (7) (1965): 3–6.

Belting, Hans. *La imagen y sus historias. Ensayos*. México: Universidad Iberoamerica, 2011.

Ben-Amos, Dan y Liliane Weissberg, eds. *Cultural Memory and the Construction of Identity*. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2012.

———. *Libro de los Pasajes*. Traducido por Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.

Berger, John. *Mirar*. Traducido por Pilar Vázquez. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

———. *Modos de ver*. Traducido por Justo G. Beramendi. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2004.

Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

———, ed. *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.

———. "Introduction". En *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, editado por Charles Bernstein. New York: Oxford University Press, 1998.

———. "Professing poetics". En *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*, 75–76. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Traducido por Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona: Paidós, 1992.

Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
Borsuk, Amaranth. *El libro expandido. Variaciones, materialidad y experimentos*. Traducido por Lucila Cordone. Buenos Aires: Ampersand, 2020.
———. *The Book*. Cambridge: The MIT Press, 2018.
Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Traducido por Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2010.
Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísiticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2022, 2002.
———. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.
Brown, Bill. "Introduction: Textual Materialism". *PMLA* 125 (2010): 24–28.
———. "Materiality". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T Mitchell y Mark B. N. Hansen, 49–63. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
Bruhn, Siglind. Musical *Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon Press, 2000.
———. "Reflexiones sobre ecfrasis musical". En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, 51–66. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
Bryson, Norman. "Intertextuality and Visual Poetics". *Style* 22, núm. 2 (1988): 183–93.
———. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Traducido por Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza, 1991.
Buchloh, Benjamin H. D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive". *October* 88 (1999): 117–45. https://doi.org/10.2307/779227.
Bulatov, Dmitry, ed. *Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Radio Educación, 2004.
Camlot, Jason. *Phonopoetics. The Making of Early Literary Recordings*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
Candau, Joël. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin, 2005.
Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros.* Editado por Juan J. Agius. Traducido por Heriberto Yépez. Anómalos. México: Tumbona; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
Casanueva, Mario y Bernardo Bolaños, eds. *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. México: Universidad Autónoma Metropolitana; Anthropos, 2009.
Cassany, Daniel. *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Colección Argumentos 341. Barcelona: Anagrama, 2006.
Cavarero, Adriana. *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Traducido por Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Cerón, Rocío y Amanda de la Garza, eds. *Enclave. Poéticas Experimentales*. México: Intersticios, 2015.

Chartier, Roger. "Del códice a la pantalla: trayectorias de lo escrito". En *Circulaciones. Trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 17–30. México: Bonilla Artigas Editores/ ffyl unam, 2010.

———. "Materialidad del texto, textualidad del libro". En *Circulaciones. Trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 31–46. México: Bonilla Artigas Editores/ ffyl unam, 2010.

Chion, Michel. *La voz en el cine.* Traducido por Maribel Villarino Rodríguez. Madrid: Cátedra, 2004.

Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same. Habitual New Media*. Cambridge: The mit Press, 2016.

———. "The Enduring Ephemeral, or the Future Is a Memory". *Critical Inquiry* 35, núm. 1 (2008): 148–71. https://doi.org/10.1086/595632.

Clüver, Claus. "A new look at an old topic: ekphrasis revisited". *Todas as Letras. Revista de Língua e Literatura* 19, núm. 1 (2017): 30–44. https://doi.org/10.5935/1980-6914/letras.v19n1p30-44.

———. "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music". En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Erik Hedling y Ulla-Britta Lagerroth, 163–78. Amsterdam: Rodopi, 2002.

———. "Ekphrasis and Adaptation". En *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, editado por Thomas Leitch, 1:459–77. Oxford: Oxford University Press, 2017. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.26.

———. "Intermediality and Interart Studies". En *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19–37. Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

———. "On Intersemiotic Transposition". *Poetics Today* 10 (1989): 55–90.

———. "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis". En *Pictures Into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, editado por Valerie Robillard, 35–52. Amsterdam: VU University Press, 1998.

Connor, Steven. "The Strains of the Voice". Página personal. *Steven Connor* (blog), 2004. http://stevenconnor.com/strains.html.

Cope, Bill y Mary Kalantzis, eds. *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*. London: Routledge, 2000.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Vol. 3. Obras completas de Antonio Cornejo Polar: Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.

Cramer, Florian. "What is 'Post-digital'?" En *Postdigital Aesthetics. Art, Computation and Design*, editado por Michael Dieter y David M. Berry, 12–26. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Crespo Martín, Bibiana. "El libro-arte / libro de artista: tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación* 15, núm. 1 (2012). https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591.

Cruz Arzabal, Roberto. "Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente". Tesis doctotal, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/5.

Cussen, Felipe. "Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso". *Proyecto Patrimonio* (blog), 2010. http://letras.mysite.com/fc300710.html.

De Araújo Duarte Valente, Heloísa. "Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo". En *Música e mídia: novas abordagens sobre a canção*, 79–97. São Paulo: Via Lettera, 2007.

De Carvalho, Vinicus Mariano. "Música e poesia concreta no Brasil: uma performatividade antropofágica". En *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*, editado por Jasmin Wrobel. Biblioteca luso-brasileira, Vol. 29. Frankfurt am Main: TFM - Verlag Teo, 2018.

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2001.

———. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 2005.

———. "Un nuevo archivista". En *Foucault*, traducido por José Vázquez Pérez. Barcelona: Paidós, 1987.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducido por Óscar Del Barco, Conrado Ceretti y Ricardo Potschart. México: Siglo XXI, 1986.

———. *La diseminación*. Traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.

———. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver. Vol. 38. Pensamiento crítico/ pensamiento utópico. Madrid: Anthropos, 1989.

———. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1996.

———. *Márgenes de la filosofía*. Traducido por Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.

Didi-Huberman, George. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Traducido por Françoise Mailler. Murcia: CENDEAC, 2010.

———. *Arde la imagen*. México: SerieVe; Fundación Televisa, 2012.

———. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducido por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2009.

———. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducido por Juan A. Calatrava. Madrid: Abada, 2013.

———. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2017.

Dijck, José van. *Mediated Memories in the Digital Age. Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
Doane, Mary Ann. "The Indexical and the Concept of Medium Specificity". *Differences* 18, núm. 1 (2007): 128–52.
Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Traducido por Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2006.
Doloughan, Fiona J. *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*. London: Continuum, 2011.
Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997.
———. "Entrevista con Roger Chartier". Editado por Raúl Dorra. *Tópicos del Seminario, La dimensión oral de la escritura*, 6 (2001): 57–75.
Dotta Ambrosini, Javier. "La visualidad como objeto: el giro pictórico y los estudios de cultura visual". *Revista Dixit* 22 (2015): 38–49.
Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 2004.
Dworkin, Craig. *No Medium*. Editado por Jussi Parikka. Cambridge: The MIT Press, 2013.
Eidsheim, Nina y Katherine Meizel, eds. *The Oxford Handbook of Voice Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2019. 10.1093/oxfordhb/9780199982295.001.0001.
Eisenstein, Elizabeth. *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Traducido por Fernando Bouza. Madrid: Akal, 1994.
Eliassen, Knut Ove. "The Archives of Michel Foucault". En *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, editado por Eivind Røssaak, 29–52. Oslo: Novus Press, 2010.
Elleström, Lars. "Introduction". En *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, 1–10. London: Palgrave Macmillan, 2010.
Emerson, Lori. *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
Emerson, Lori, Marie-Laure Ryan y Benjamin J. Robertson, eds. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2014.
En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
Enwezor, Okwui. "Archive Fever: Photography between History and the Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11–52. New York; Göttingen: International Center of Photography; Steidl, 2008.
Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. London: Bloomsbury Academic, 2016.
Erll, Astrid. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 389–98. Berlin: De Gruyter, 2008. https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110207262.6.389/html.
Erll, Astrid y Ansgar Nünning, eds. *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter, 2008. https://doi.org/10.1515/9783110207262.

Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive. Electronic Mediations*, vol. 39. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Escobar de la Garma, Alberto. "… If It Ain't Got that Swing: La sonoridad en el estilo de Jack Kerouac". Repositorio. Poética Sonora MX, 2017. https://poeticasonora.mx/If-It-Ain-t-Got-that-Swing-La-sonoridad-en-el-estilo-de-Jack-Kerouac.

Espinosa, César y Araceli Zúñiga, eds. *La mirada transgresora: bienales internacionales de poesía visual/experimental, 1985-2009*. México: Museo Universitario del Chopo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Faigley, Lester. "Material Literacy and Visual Design". En *Rhetorical Bodies*, editado por Jack Selzer y Sharon Crowley, 171–201. Madison: University of Wisconsin Press, 1999.

Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin. *La aparición del libro*. Traducido por Agustín Millares Carlo. Libros sobre libros. Mexico: Fondo de Cultura Económica; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

Feldman, Martha, Emily Wilbourne, Steven Rings, Brian Kane y James Q. Davies. "Why Voice Now?" *Journal of the American Musicological Society* 68, núm. 3 (2015): 653–85. https://doi.org/10.1525/jams.2015.68.3.653.

Feldman, Martha y Judith T. Zeitlin. *The Voice as Something More*. Chicago: University of Chicago Press, 2019. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/V/bo42738786.html.

Fernández-Vara, Clara. *Introduction to Game Analysis*. New York: Routledge, 2014.

Finnegan, Ruth H. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Versión aumentada de la edición de 1977 por Cambridge University Press. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Flores, Leonardo. "La literatura electrónica en el siglo veintiuno: Rompiendo con la hegemonía de la página". *Romance Notes* 60, núm. 1 (2020): 155–67. https://doi.org/10.1353/rmc.2020.0017.

———. "La literatura electrónica latinoamericana, caribeña y global: generaciones, fases y tradiciones". *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, núm. 11 (noviembre de 2017). https://doi.org/10.4000/artelogie.1590.

———. "Third Generation Electronic Literature". *Electronic Book Review*, el 4 de julio de 2019. https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/.

Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?* Traducido por Nancy Ann Roth. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

———. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.

———. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Traducido por Claudio Gancho. Barcelona: Herder, 1994.

———.2021. *¿Tiene futuro la escritura?* Traducido por Juan Tovar. México: Centro de Cultura Digital, https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/tiene-futuro-la-escritura-

Foley, John Miles. *How to Read an Oral Poem*. Chicago: University of Illinois Press, 2002.

Folsom, Ed. "Database as Genre: The Epic Transformation of Archives". *PMLA* 122, núm. 5 (octubre de 2007): 1571–79. https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.5.1571.

Forrest, Seth. "'The mind / is listening': Aurality and Noise Poetics in the Poetry of William Carlos Williams". *William Carlos Williams Review* 33, núm. 1–2 (2016): 63–80. https://doi.org/10.5325/willcarlwillrevi.33.1-2.0063.

Foster, Hal. "The Archive without Museums". *October* 77 (1996): 97–119. https://doi.org/10.2307/778962.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducido por Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981.

———. *La arqueología del saber*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo xxi, 2010.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

———. "Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua". Editado por Raúl Dorra. *Tópicos del Seminario* 2, núm. 6 (2001): 57–75.

Friedman, Ken, Owen Smith y Lauren Sawchyn, eds. *Cuaderno de ejercicios: eventos, acciones y performances*. México: Tumbona Ediciones, 2016.

Gabrial, Brian. "History of Writing Technologies". En *Handbook of Research on Writing: History, Society, School, Individual, Text*, editado por Charles Bazerman, 27–40. New York: Routledge, 2009.

Gache, Belén. *Escrituras nómades*. Gijón: Trea, 2006.

Gadamer, Hans Georg. "La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico". En *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*, traducido por Ana María Agud Aparicio y Rafael de Agapito Serrano, I:331–77. Salamanca: Sígueme, 1977.

Gaines, Elliot. *Media Literacy and Semiotics*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Gainza, Carolina. *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. México; Santiago: Centro de Cultura Digital; Cuarto Propio, 2018. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/produccion-literaria-en-el-capitalismo-informacional-narrativas-y-poeticas-digitales-en-america-latina.

García Carcedo, Pilar y María Goicoechea de Jorge. "Alicia a través de la pantalla: estudio de la lectura literaria en el siglo xxi. Presentación de modelos de experimentación y resultados". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj968.

García González, Norma Angélica. "Dimensiones sonoras en la obra de Marguerite Duras: voz, canto y música como alteridades de la escritura". Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

García Leyva, Cinthya. "Lo verbal, lo visual y lo sonoro: aproximaciones al concretismo en poesía mexicana". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

García-Ruiz, Rosa, Antonia Ramírez-García y María-del-Mar Rodríguez-Rosell. "Media literacy education for a new prosumer citizenship". *Comunicar 22*, 43: 15–23. https://doi.org/10.3916/C43-2014-01.

Garone Gravier, Marina y María Andrea Giovine Yáñez, eds. *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Tierra Firme. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

———. *The Architext. An Introduction*. Quantum Books. Berkeley: University of California Press, 1992.

Gerber Bicecci, Verónica y Amanda De la Garza. *Los hablantes / The Speakers*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Gibbs, Michael. *All or Nothing. An Anthology of Blank Books*. Derbyshire: Research Group for Artists Publications, 2005.

Gilbert, Annette, ed. *Publishing as Artistic Practice*. New York: Sternberg Press, 2016.

Gilster, Paul. *Digital Literacy*. New York: Wiley, 1997.

Giovine Yáñez, María Andrea. "Poesía e imagen en México: De los caligramas de José Juan Tablada al trabajo de intervención tipográfica de Carlos Amorales". *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16, núm. 1 (2018): 6–36.

———. *Ver para leer. Una mirada múltiple a las poéticas visuales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham: Duke University Press, 2014.

———. "The First Phonographs: Reading and Writing with Sound". *Biblion* 8, núm. Autumm (1999): 3–16.

Gombrich, Ernst Hans. *Los usos de las imagenes. Estudios sobre la funcion social del arte y la comunicacion visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

González Aktories, Susana. "Espacios gráficos-espacios simbólicos en la nueva narrativa norteamericana. El caso de House of Leaves de Mark Z. Danielewski". *deSignis* 21 (2014): 51–61.

González Aktories, Susana e Irene Artigas Albarelli, eds. *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

González Aktories, Susana y María Giovine Yáñez. "Thinking Intermediality in Mexico through Artistic Input". *Intermédialités : Histoire et Théorie Des Arts, Des Lettres et Des Techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 30–31 (2017). https://doi.org/10.7202/1049951ar.

González Martínez, Juan Miguel. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

———. *La heterosemiosis en el discurso musical y literario: hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

González Ochoa, César. "Funciones de la imagen". En *Apuntes acerca de la representación*, 31–35. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

González Pérez, Aurelio. "La transmisión oral: formas y límites". En *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, editado por Beatriz Alcubierre, Rodrigo Bazán, Leticia Flores y Rodrigo Mier, 11–32. Cuernavaca: Itaca; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

González Treviño, Ana Elena. "Los tesoros del orfebre: el valor de las ediciones originales para los estudios literarios". En *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, editado por Adriana De Teresa Ochoa, 47–65. México: Bonilla Artigas Editores, 2010.

Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducido por Jem Cabanes. Madrid: Paidós, 2010.

Gordon, Samuel, ed. *La poesía visual en México*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.

Griffin, Michael. "Visual Competence and Media Literacy: Can One Exist without the Other?" *Visual Studies* 23, núm. 2 (septiembre de 2008): 113–29. https://doi.org/10.1080/14725860802276255.

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Traducido por Desiderio Navarro. Ensayo. Valencia: Pre-Textos, 2008.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.

———. "Los estudios visuales: un estado de la cuestión". *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 1 (2003): 8–16.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Traducido por Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2012.

———. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Traducido por Aldo Mazzuchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich y Michael Marrinan, eds. *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Gumbrecht, Hans Ulrich y K. Ludwig Pfeiffer, eds. *Materialities of Communication*. Traducido por William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Gutiérrez Reyna, Jorge, Mateo Pizarro y José de Valdés. *Óyeme con los ojos poesía visual novohispana*. México: La Dïéresis; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2015.

Haas, Christina. *Writing Technology. Studies on the Materiality of Literacy*. London: Routledge, 2013.

Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray.* Chicago: University of Chicago Press, 1958.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Hansen, Mark B. N. *Embodying Technesis. Technology Beyond Writing*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000.

Harris, Roy. *Signos de escritura*. Traducido por Patricia Wilson. Barcelona: Gedisa, 1999.

Hatim, Basil e Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London: Longman, 1990.

Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*. Traducido por Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1994.

Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary. The Ward-Phillips Lectures in English Language and Literature*. Notre Dame: University of Notre Dame, 2008.

———. *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

———. "Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis". *Poetics Today* 25, núm. 1 (2004): 67–90. https://doi.org/10.1215/03335372-25-1-67.

———. "Voices out of Bodies. Audiotape and the Production of Sujectivity". En *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, editado por Adalaide Morris. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1998.

———. *Writing Machines*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

Hayles, N. Katherine y Jessica Pressman. *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

———. "Introduction. Making Critique: A Media Framework". En *Comparative Textual Media. Transforming the Humanities in the Postprint Era*, viii–XXXIII. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Hedling, Erik y Ulla-Britta Lagerroth, eds. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Brill Rodopi, 2002.

Heffernan, James. "Literacy and Picturacy. How Do We Learn to Read Pictures?" En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Ulla-Britta Lagerroth y Erik Hedling. Amsterdam: Brill Rodopi, 2002.

Heffernan, James A. W. "Ekphrasis: Theory". En *Handbook of Intermediality*, editado por Gabriele Rippl. Berlin: De Gruyter, 2015. https://doi.org/10.1515/9783110311075-003.

Heller, Steven y Karen Pomeroy. *Design Literacy. Understanding Graphic Design*. New York: Allworth Press, 1997.

Hellion, Martha. “Origen del libro de artista”. En *Libros de artista, Ulises Carrión*, 21–53. Editado por Martha Hellion. Madrid: Turner, 2003.

Herlinghaus, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.

Hermógenes. *Sobre las formas de estilo*. Traducido por Consuelo Ruiz Montero. Madrid: Gredos, 1993.

Hernández Velázquez yaiza María. “Archiving to Oblivion”. En *A Story Within A Story... the 8th Goteborg International Biennial For Contemporary Art*, editado por Elvira Dyangani Ose, 15–21. Göteborg: Art And Theory Publishing, 2015.

Herschend, Jonn y Will Rogan, eds. *The Thing The Book. A Monument to the Book as Object*. San Francisco: Chronicle Books, 2014.

Higashi, Alejandro. 2018. “Leer para aprender”. Academia Mexicana de La Lengua. el 13 de marzo de 2018. https://www.academia.org.mx/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=6648&Itemid=753

Higgins, Dick. “Intermedia”. *Leonardo* 34 (2001): 49–54.

———. “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”. *Something Else Newsletter*, núm. 1 (1966).

Hoek, Leo H. “La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique”. Editado por Kees Meerhoff y Leo H. Hoek. *Rhétorique et image. Textes en hommage à Á. Kibédi Varga*. Amsterdam: Rodopi, 1995, 65–80.

Horacio. *Odas y épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. México: Porrúa, 2006.

Huhtamo, Erkki y Jussi Parikka, eds. *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Ingarden, Roman. *La obra de arte literaria*. Traducido por Gerald Nyenhuis. Pensamiento. México: Taurus; Universidad Iberoamericana, 1998.

Jakobson, Roman. “Los aspectos lingüísticos de la traducción”. En *Ensayos de lingüística general*, traducido por Josep M. Pujol y Jem Cabanes, 67–78. Barcelona: Ariel, 1984.

Jasso, Karla y Daniel Garza Usabiaga, eds. *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

Jauss, Hans-Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Traducido por Timothy Bahti. Theory and History of Literature, v. 2. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo* XX. Traducido por Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

———. "Transmedia Storytelling". MIT *Technology Review*, el 15 de enero de 2003. https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/.
Jenkins, Henry, Sam Ford y Joshua Green. *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013. https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfk6w.
Kaeiro Calver, Ainhoa. "Ficciones Tecnológicas, tiempos registrados y replicantes en los conciertos de Laurie Anderson". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 14 (2010). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3732607.
Kilpatrick, Elisabeth. "Writing". *The Chicago School of Media Theory*, 2003. https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/writing/.
Kinder, Marsha. *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games. From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*. Berkeley: University of California Press, 1991.
Kittler, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
———. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 2006.
———. *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Traducido por Ana Tamarit Amieva. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
Kolarova, Vassilena. "Le phénomène interartistique". *Semiotica* 2010, núm. 180 (el 1 de junio de 2010): 19–45. https://doi.org/10.1515/semi.2010.029.
Kotz, Liz. *Words to be Looked at. Language in 1960s Art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
Kozak, Claudia. *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Paraná: Fundación La Hendija, 2014.
———, ed. T*ecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
Krauss, Rosalind. "Perpetual Inventory". *October* 88 (1999): 86–116.
Kress, Gunther y Theo van Leeuwen. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold, 2001.
Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
Le Goff, Jacques. *History and Memory. European Perspectives*. New York: Columbia University Press, 1992.
Leitch, Thomas, ed. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2017. 10.1093/oxfordhb/9780199331000.001.0001.
Lentz, Michael. *Textleben. Über Literatur, woraus sie gemacht ist, was ihr vorausgeht und was aus ihr folgt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2011.
Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Traducido por Sixto J. Castro. México: Herder, 2014.
Littau, Karin. *Teorías de la lectura: Libros, cuerpos y bibliomanía*. Traducido por Elena Marengo. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008.

Liu, Alan. "Research in the Technological, Social, and Cultural Practices of Online Reading". *Transliteracies Project*, 2005. https://liu.english.ucsb.edu/transliteracies-research-in-the-technological-social-and-cultural-practices-of-online-reading/.

Liu, Lydia H. "Writing". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 310–25. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Lohfert Jørgensen, Hans Henrik, Henning Laugerud y Laura Katrine Skinnebach, eds. *The Saturated Sensorium. Principles of Perception and Mediation in the Middle Ages*. Aarhus: Aarhus University Press, 2015.

López Cano, Rubén. "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus* 16, núm. 1 (2011): 57–82.

———. *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon Books, 2018.

———. *Música y retórica en el Barroco*. Bitácora de retórica 6. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

López Varela Azcárate, Asunción. "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". *cic. Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011): 95–114. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5.

Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Editado y traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València, 1996.

———. *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Editado y traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València, 1996.

———. *La semiosfera II. Semiótica de las artes y de la cultura*. Editado y traducido por Desiderio Navarro. Fronesis. Madrid; Valencia: Cátedra; Universitat de València, 2000.

———. "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". Traducido por Desiderio Navarro. Escritos. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 9 (1993): 15–20.

Louvel, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Editado por Karen Jacobs. Traducido por Laurence Petit. New York: Routledge, 2011.

Ludovico, Alessandro. *Post-Digital Print. The Mutation of Publishing Since 1894*. Eindhoven: Onomatopee, 2013.

Lund, Hans. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002.

Magri, Gisela. "Volver sobre los pasos del misterio. Pasajes de una investigación sobre y desde el canto popular en La Plata". En *Vocalidades: La voz humana desde la interdisciplina*, editado por Nicolás Alessandroni, Begoña Torres y Camila Beltramone, 157–76. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 2019.

Mak, Bonnie. *How the Page Matters*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2010.

Martínez Bonati, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.

Martínez Herrera, Mariana Muriel. "Seamos voz: notas sobre la curaduría de Bárbara Lázara". Repositorio. *Poética Sonora MX*, 2019. https://poeticasonora.mx/Seamos-voz-notas-sobre-la-curaduria-de-Barbara-Lazara.

Mattelart, Armand y Michèle Mattelart. *Rethinking Media Theory. Signposts and New Directions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Maurer, Kathrin. "Visual Power: The Scopic Regime of Military Drone Operations". *Media, War & Conflict* 10, núm. 2 (el 1 de agosto de 2017): 141–51. https://doi.org/10.1177/1750635216636137.

Mbembe, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". En *Refiguring the Archive*, editado por Carolyn Hamilton, Verne Harris, Michele Pickover, Graeme Reid, Jane Taylor y Razia Saleh, 19–26. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.

McGann, Jerome. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton studies in Culture/Power/History. Princeton: Princeton University Press, 1991.

McKenzie, Donald F. *Bibliografía y sociología de los textos*. Traducido por Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano.* Traducido por Patrick Ducher. Buenos Aires: Paidós, 1996.

———. L*a galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Traducido por Juan Novella. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.

———. *Verbi-Voco-Visual Explorations*. New York: Something Else Press, 1967.

McLuhan, Marshall y Quentin Fiore. *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Traducido por León Mirlas. Barcelona: Paidós, 1988.

McLuhan, Marshall y Eric McLuhan. "Las leyes de los medios". *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 14 (2009): 285–316.

Meister, Clara. *Sprich, damit ich dich sehe: Stimme und Sprache als Medium, Material und Motiv in der Kunst*. München: Metzel, 2018.

Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño Padilla. "De la historia a la historiografía: las transformaciones de una semántica". *Historia y Grafía* 4 (1995): 245–61.

Menezes, Philadelpho. "Tres momentos históricos y cuatro tendencias de hoy en la poesía sonora". En *Homo sonorus: una antología internacional de poesía sonora*, editado por Dmitry Bulatov. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Radio Educación, 2004.

Merewether, Charles. *The Archive. Documents of Contemporary Art*. London: The MIT Press, 2006.

Miller, Carolyn R. "Genre as Social Action". *Quarterly Journal of Speech* 70, núm. 2 (mayo de 1984): 151–67. https://doi.org/10.1080/00335638409383686.

Minarelli, Enzo. "Introducción. Polipoesía como práctica de la poesía del dos mil". En *Polipoesía. Primera Antología*. Barcelona: Sabater Edicions, 1992.

Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual.* Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2016.

———, ed. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2013.

———. *Una introducción a la cultura visual.* Traducido por Paula García Segura. Barcelona: Paidós, 2003.

Mitchell, W. J. T. *Iconología*. *Imagen, texto, ideología*. Traducido por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

———. "Image". En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 35–47. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

———. *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*. Traducido por Remedios Perni Llorente. Madrid: Akal, 2019.

———. *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual.* Traducido por Isabel Mellén. Madrid: Sans Soleil, 2017.

———. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual.* Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.

Mitchell, W. J. T. y Mark B. N. Hansen, eds. *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

Montandon, Alain, ed. *Iconotextes*. Paris: Ophrys, 1990.

Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador.* Barcelona: SeixBarral, 2012.

Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Traducido por Ander Gondra Aguirre. Barcelona; Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

Müller, Marion G. "Visual Competence: A New Paradigm for Studying Visuals in the Social Sciences?" *Visual Studies* 23, núm. 2 (2008): 101–12. https://doi.org/10.1080/14725860802276248.

Nail, Thomas. *Theory of the Image*. Oxford: Oxford University Press, 2019.

Nava Murcia, Ricardo. *Deconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2015.

Navarro Reyes, Jesús. "Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle". *Thémata: Revista de filosofía*, núm. 39 (2007): 119–26.

Neiger, Mordechai, Oren Meyers y Eyal Zandberg, eds. *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

Neiva de Matos, Cláudia, Elizabeth Travassos y Fernanda Teixeira de Medeiros, eds. *Palavra cantada. Ensaios sobre poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

Nerlich, Michael. "Qu'est-ce un iconotexte? Réflexion sur le rapport texteimage photographique dans 'La femme se découvre' d'Evelyne Sinnassamy". En *Iconotextes*, editado por Alain Montandon, 255–302. Paris: Ophrys, 1990.

Nida, Eugene A. *Contexts in Translating*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2002.
Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press, 2014. https://doi.org/10.1215/9780822376262.
Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
Ortega, Élika. "La Editorial del Centro de Cultura Digital: de la experimentación en práctica a la creación de nuevos públicos". *Bibliographica* 3, núm. 1 (2020): 157–84. https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2020.1.64.
Panofsky, Erwin. E*studios sobre iconología.* Traducido por Bernardo Fernández. Madrid: Alianza, 1972.
Parikka, Jussi. *What Is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
Parret, Herman. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck Université, 2002.
Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Traducido por Enrique Folch González. Paidós Comunicación 121. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
Peirce, Charles Sanders. "Logic as Semiotic: The Theory of Signs". En *The Philosophy of Peirce. Selected Writings*, editado por Justus Buchler, 98–119. New York: Routledge, 1940.
Pennacchia Punzi, Maddalena. "Literary Intermediality: An Introduction". En *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit*, 9–15. Bern: Peter Lang, 2007.
Perloff, Marjorie y Craig Dworkin, eds. *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität". En *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, editado por Manfred Pfister y Ulrich Broich, 1–30. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35. Berlin: De Gruyter, 1985.
Piccolini, Patricia. *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales.* Libros sobre libros. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
Pignatari, Décio, Haroldo De Campos y Augusto De Campos. *Galaxia concreta*. Editado por Gonzalo Aguilar. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
———. "Écfrasis y lecturas iconotextuales". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4 (2003): 205–15.
Platón. *Fedro*. Traducido por Emilio Lledó. Madrid: Gredos, 2014.
Plett, Heinrich F. "Intertextualities". En *Intertextuality*, editado por Heinrich F. Plett, 3–30. Berlin: De Gruyter, 1991.
———. "Rhetoric and Intertextuality". *Rhetorica* 17, núm. 3 (1999): 313–29. https://doi.org/10.1525/rh.1999.17.3.313.

Prieto, Julio. “Preámbulo. El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 5, núm. 1 (2017): 7–18. https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.1.

Pron, Patricio. *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*. Madrid: Turner, 2014.

Pross, Harry. *Atrapados en la red mediática: orientación en la diversidad*. Editado y traducido por Vicente Romano. Navarra: Hiru Argitaletxe, 1999.

Pryor, Sean y David Trotter, eds. *Writing, Medium, Machine: Modern Technographies*. London: Open Humanites Press, 2016.

Rajewsky, Irina O. “Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad”. Traducido por Brenda Anabella Schmunck. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, núm. 6 (2020): 432–61.

———. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002.

———. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (2005): 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.

Raley, Rita. *Tactical Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

Rangan, Pooja. “The Skin of the Voice: Acousmatic Illusions, Ventriloquial Listening”. En *Sound Objects*, editado por James A. Steintrager y Rey Chow, 130–48. Durham: Duke University Press, 2019. https://doi.org/10.1215/9781478002536-007.

Rashkin, Elissa J. *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Rennó, Carlos. “Os poemas-obejtos de Augusto de Campos e Julio Plaza”. En *O voo das palavras cantadas*, 307–13. São Paulo: Dash, 2014.

Ricœur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.

Riffaterre, Michael. “La ilusión de la écfrasis”. En *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal, traducido por Carles Besa, 161–86. Madrid: Arco Libros, 2000.

Rippl, Gabriele, ed. *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

———. “Introduction”. En *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*., editado por Gabriele Rippl, 15–44. Berlin: De Gruyter Mouton, 2015.

Robillard, Valerie. “En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual)”. En *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, editado por Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli, traducido por Rocío Saucedo Dimas, 27–50. México: Bonilla Artigas Editores; Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Robin, Régine. *La memoria saturada*. Traducido por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter, 2012.

Rorty, Richard. *El giro lingüístico. Dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística*. Traducido por Gabriel Bello. Barcelona: Paidós; Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

Rose, Frank. *The Art of Immersion. How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the way we tell stories*. New York: Norton & Company, 2012.

Rosengarten, Ruth. *Between Memory and Document. The Archival Turn in Contemporary Art*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2012.

Rosenstone, Robert A. *History on Film / Film on History*. London: Longman; Pearson, 2006.

Rubin, Alessandro M. "'We Don't Need Another Hero' by Barbara Kruger". An *Art Chronicle* (blog), el 10 de abril de 2018.

Russolo, Luigi. *The Art of Noise. Destruction of Music by Futurist Machines*. Traducido por Francesco Balilla Pratella. New York: Sun Vision Press, 2012.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Collection Poétique. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Ryan, Marie-Laure. "Introduction". En *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, editado por Marie-Laure Ryan, 1–40. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

———. "On Defining Narrative Media". Editado por Michael Boyden, Gert Verschraegen, Jan Van Looy y Michael Schiltz. *Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, Medium Theory, 6 (2003). http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielaureryan.htm.

———. "Toward a Competence Theory of Genre". *Poetics* 8, núm. 3 (1979): 307–37. https://doi.org/10.1016/0304-422X(79)90037-8.

Sager Eidt, Laura M. *Writing and Filming the Painting. Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2008.

Sánchez Soler, Marta, Rocío Guerrero y Gregory Dechant, eds. *Vanguardia estridentista. Soporte de la estética revolucionaria*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

Santoyo García Galiano, Julián, Laila Carmen Mahmoud Makki Hornedo y Miguel Ángel Santoyo García Galiano. "Interpretación del 'Poema Plástico' de Mathias Goeritz (1953)". *Academia XxiI* 9, núm. 17 (2018): 66–96. http://dx.doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2018.17.64881.

Saum-Pascual, Alex. *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*. Nuevos Hispanismos 24. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2018.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüísitica general*. Madrid: Akal, 2009.

Schaeffer, Jean-Marie. "Del texto al género: notas sobre la problemática genérica". En *Teoría de los géneros literarios*, editado por Miguel Ángel Garrido Gallardo, 155–82. Madrid: Arco/Libros, 1988.

Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Traducido por Araceli Cabezón de Diego. Madrid: Alianza, 1988.

Schafer, R. Murray. *Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.

Scher, Steven Paul. *Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Editado por Walter Bernhart y Werner Wolf. Word and Music Studies 5. Amsterdam: Rodopi, 2004.

———, ed. *Music and Text. Critical Inquiries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Schlichter, Annette y Nina Sun Eidsheim. "Introduction: Voice Matters". *Postmodern Culture* 24, núm. 3 (2014). http://www.pomoculture.org/2017/09/09/introduction-voice-matters/.

Schmidt, Siegfried J. *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.

Schröter, Jens. "Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes". *Montage / Av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 7, núm. 2 (1998): 129–54. https://doi.org/10.25969/mediarep/45.

Scolari, Carlos Alberto. "Alfabetismo transmedia en la nueva ecología de los medios (Libro blanco)". *Transmedia Literacy*, 2018. http://repositori.upf.edu/handle/10230/33910.

———. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.

———. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.

———. "Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production". *International Journal of Communication* 3 (2009): 586–606.

Segre, Cesare. *Opera critica*. Editado por Alberto Conte, Andrea Mirabile y Gian Luigi Beccaria. Milano: Mondadori, 2014.

Sekula, Allan. "The Body and the Archive". *October* 39 (1986): 3. https://doi.org/10.2307/778312.

Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. https://www.jstor.org/stable/10.5749/j.cttttjbd.

Smith, Keith A. "The Book as a Physical Object". En *A Book of the Book: Some Works and Projections about the Book and Writing*, editado por Jerome Rothenberg y Steven Clay, 54–70. New York: Granary Books, 2000.

Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1988.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

———. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2017.

Spinelli, Martin. “Electric line: the poetics of digital audio editing”. editado por Adelaide Morris y Thomas Swiss, 99–121. Cambridge: The MIT Press, 2009. http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/24184/.

Spitzer, Leo. “The ‘Ode on a Grecian Urn,’ or Content vs. Metagrammar”. *Comparative Literature* 7, núm. 3 (1955): 203–25. https://doi.org/10.2307/1768227.

Stefans, Brian Kim. *Word Toys. Poetry and Technics*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2017.

Swiss, Thomas y Adelaide Morris, eds. *New Media Poetics. Contexts/Technotexts/Theories*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Tabbi, Joseph, ed. *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*. London: Bloomsbury Academic, 2017.

Tagg, Philip. “Vocal Persona”. En *Music's Meanings: a Modern Musicology for Non-musos*, 313–36. New York; Huddersfield: Mass Media Music Scholar's Press, 2012.

Tarasti, Eero. “Voice and identity”. En *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, 157–78. Berlin: De Gruyter Mouton, 2002.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Traducido por Anabelle Contreras Castro. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Teón, Elio. *Hermógenes y Aftonio. Ejercicios de retórica*. Traducido por María Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.

Thomaidis, Konstantinos y Ben Macpherson, eds. *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. New York: Routledge, 2015.

Thomas, Sue, Chris Joseph, Jess Laccetti, Bruce Mason, Simon Mills, Simon Perril y Kate Pullinger. “Transliteracy: Crossing Divides”. *First Monday* 12 (2007). https://doi.org/10.5210/fm.v12i12.2060.

Thon, Jan-Noël. “Mediality”. En *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*, editado por Lori Emerson, Marie-Laure Ryan y Benjamin J. Robertson, 334–37. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2014.

Tisselli, Eugenio. “Nuevas reflexiones sobre por qué he dejado de crear e-Literatura”. *Caracteres*, 2012. http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/nuevas-reflexiones-sobre-por-que-he-dejado-de-crear-e-literatura/.

———. “The heaviness of light”. MATLIT*: Materialidades da Literatura* 6, núm. 2 (2018): 11–25.

Todorov, Tzvetan. “The Origin of Genres”. Traducido por Richard M. Berrong. *New Literary History* 8, núm. 1 (1976): 159–70. https://doi.org/10.2307/468619.

Torop, Peeter. “Intersemiosis and intersemiotic translation”. *European Journal for Semiotic Studies* 12 (2000): 71–100.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela, 2021.

Vandendorpe, Christian. *From Papyrus to Hypertext. Toward the Universal Digital Library*. Traducido por Phyllis Aronoff y Howard Scott. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
Vargas Franco, Alfonso. "Literacidad crítica y literacidades digitales: ¿una relación necesaria? (Una aproximación a un marco teórico para la lectura crítica)". *Folios*, núm. 42 (2015): 139–60. https://doi.org/10.17227/01234870.42folios139.160.
Vázquez, Félix. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Georgetown: Georgetown University Press, 1977.
Verón, Eliseo. *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma, 2001.
Vinelli, Elena. "Traducción intersemiótica: revisión del debate de Bologna", 2009. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17520.
Vos, Eric. "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interart Studies". En *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, editado por Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund y Erik Hedling, 325–36. Amsterdam: Rodopi, 1997.
Wagner, Peter, ed. *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 1996.
Walsh, Maureen. "Multimodal literacy: What does it mean for classroom practice?" *Australian Journal of Language and Literacy* 33, núm. 3 (2010): 211–39.
Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Editado y traducido por Linda Báez Rubí. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
Warner, Michael. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2002.
Wenzel, Siegfried y Stephen G. Nichols, eds. *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
Wolf, Werner. "Language and/or Music in Man's 'Comfort'? Beckett's Metamedial Allegory Words and Music". En *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, editado por Suzanne M. Lodato y David Francis Urrows, 145–63. Word and Music Studies 7. Amsterdam: Rodopi, 2005.
———. "Metareference Across Media. The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions". En *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*, editado por Katharina Bantleon, Jeff Thoss, Walter Bernhart y Werner Wolf, 1–83. Amsterdam: Rodopi, 2009.
Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London: Pimlico, 2005.
Yehya, Naief. *Mundo dron. Breve historia ciberpunk de las máquinas asesinas*. México: Debate, 2021.
Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Zielinski, Siegfried. “On An-Archaeology / An-archäologische Befunde”. The European Graduate School, 2007. https://web.archive.org/web/20110412221736/http://www.egs.edu/faculty/siegfried-zielinski/videos/on-an-archaeology-an-archaeologische-befunde/.

Zima, Peter V. *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

Zumthor, Paul. *Escritura e nomadismo. Entrevistas e ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

———. *Introducción a la poesía oral*. Traducido por María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

———. *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*. Paris: Édition du Seuil, 2016.

para saber más

Acha, Juan. “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina”. En *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*, editado por Alberto Sierra Maya, Víctor Manuel Manrique, Augusto del Valle y Fondo editorial Museo de Antioquia, 89–100. Medellín: Museo de Antioquía Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

Aden, Maike. “La recepción póstuma de Ulises Carrión”. En *Querido lector. No lea*, de Ulises Carrión, 63–69. Editado por Guy Schraenen. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

Alberro, Alexander. “Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977”. En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson, xvi–xxvii. Cambridge: The mit Press, 1999.

Albert, Claudia. “Sound, Image, and Script in Literature”. En *Audiovisuology Compendium: See This Sound - An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, editado por Dieter Daniels y Sarah Naumann, 187–91. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König; Ludwig Boltzmann Institute, 2010.

Albert, Mechthild, ed. *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. La Casa de la riqueza: Estudios de cultura de España 7. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005.

Alcubierre, Beatriz, Rodrigo Bazan, Leticia Flores y Rodrigo Mier, eds. *Oralidad y escritura. Trazas y trazos.* Cuernavaca: Itaca; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

Allen, Heather J. y Andrew R. Reynolds, eds. *Latin American Textualities. History, Materiality, and Digital Media*. Tucson: The University of Arizona Press, 2018.

Amara, Luigi. “El efecto Carrión en la escritura contemporánea”. *Este País*, el 14 de noviembre de 2016. https://laboratorioextendido.dropmark.com/1066010/29364194.

Amaro Cavada, María Paz. *eCloud. Instalaciones, ecología y monstruos en la era de la expansión de los términos*. México: Centro de Cultura Digital, 2016. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/ecloud-instalaciones-ecologia-y-monstruos-en-la-era-de-la-expansion-de-los-terminos.

Appelt, Dieter, Hubertus von Amelunxen y Peter Weibel. *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*. Berlin: Akademie der Künste, 2008.

Ariza Pomareta, Javier. *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.

Arqueros, Gonzalo. "Prólogo". En *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*, editado por Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, 167–200. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile; Metales Pesados, 2000.

Baetens, Jan. "Literature in the Expanded Field: Intermediality at the Crossroads of Literary Theory and Comparative Literature". *Interfaces: Image Texte Language* 36 (2015): 289–304.

Baigorri, Laura y Lourdes Cilleruelo. *Net Art: prácticas estéticas y políticas en la Red*. Madrid: Brumaria, 2006.

Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge, 1992.

Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Bal, Mieke y Norman Bryson. *Looking in. The art of Viewing*. London: Routledge, 2013.

Balestrini, Nassim Winnie. "Intermediality". En *Handbook of the American Novel of the Twentieth and Twenty-First Centuries*, editado por Timo Müller, 68–83. Handbooks of English and American Studies: 4. Berlin: De Gruyter, 2017.

Barthes, Roland. *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. México: Paidós, 2018.

———. "The Grain of the Voice". En *Image, Music, Text*, 179–89. New York: Hill and Wang, 1977.

Benthien, Claudia, Jordis Lau y Maraike M. Marxsen. *The Literariness of Media Art*. London: Routledge, 2019.

Berardi, Franco. *Futurabilidad: la era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Traducido por Hugo Salas. Caja Negra, 2019.

Berg, Walter Bruno. "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad". *Iberoamericana* 2, núm. 6 (2002): 127–41.

Bilman, Emilie. *Modern Ekphrasis*. New York: Peter Lang, 2013.

Blas, Zach. *Contrainternet*. México: Centro de Cultura Digital, 2018. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/contrainternet.

Blejer, Daniella. *Los juegos de la intermedialidad en la cartografía de Roberto Bolaño*. Logaritmo amarillo 12. Madrid: Brumaria, 2017.

Blistène, Bernard, ed. *Poésure et peintrie: "d'un art, l'autre". Exposition, Marseille, Centre de la Vieille Charité, 12 février-23 mai 1993*. Marseille; Paris: Musées de Marseille; Réunion des Musées Nationaux, 1993. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33786298.

Bohn, Willard. *Modern Visual Poetry*. London: University of Delaware Press, 2001.

Bojórquez, Daniela, Verónica Gerber Bicecci, Gabriela Jáuregui y Laureana Toledo. "Obras intermediales y estética conceptual. Conversación con Daniela Bojórquez, Verónica Gerber, Gabriela Jáuregui y Laureana Toledo". *Seminario de Estudios*

sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea (blog), el 17 de junio de 2016. http://senalc.com/2016/09/15/obras-intermediales-y-estetica-conceptual-conversacion-con-daniela-bojorquez-veronica-gerber-gabriela-jauregui-y-laureana-toledo/.

Bolzoni, Lina. *La estancia de la memoria. Modelos literarios e iconográficos en la época de la imprenta*. Traducido por Giovanna Gabriele y María de las Nieves Muñiz. Madrid: Cátedra, 2008.

Borsò, Vittoria. "La escritura como teoría: Jorge Luis Borges y el cine. Juan José Arreola y la tecnología". En *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, editado por Wolfram Nitsch, Matei Chihaia y Alejandra Torres, 197–216. Köln: Universitäts-und Stadtbibliothek Köln, 2008.

Brea, José Luis. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005.

Briz, Nick, Evan Meaney, Rosa Menkman, William Robertson, Jon Satrom y Jessica Westbrook, eds. *GLI.TC/H READER[ROR]* 20111. New York: Unsorted Books, 2011. https://mediarchaeology.files.wordpress.com/2014/01/glitch_readerror_20111-v3bws.pdf.

Broeckmann, Andreas. *Machine Art in the Twentieth Century*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

Brouillette, Sarah. *Literature and the Creative Economy*. Stanford: Stanford University Press, 2014.

Bryson, Norman. *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*. Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

———. *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*. New Haven: Yale University Press, 1983.

Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith Moxey, eds. *Visual Culture. Images and interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

Bryson, Norman, Michael Ann Holly y Keith PF Moxey, eds. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Joe R. y Teresa Lozano Long. Series in Latin American and Latino Art and Culture. Austin: University of Texas Press, 2007.

Campos, Augusto de, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoría da poesía concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1977.

Carrillo, Jesús. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, 2004.

Carrión, Jorge. "Escrituras conceptuales: un panorama". *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. CCCBLAB* (blog), el 6 de mayo de 2015. http://blogs.cccb.org/lab/es/article_escriptures-conceptuals-un-panorama/.

Carrión, Ulises. *Querido lector: No lea*. Editado por Guy Schraenen. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.

Chapple, Freda, ed. “On Intermediality”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (mayo de 2008): 7–14.

Chartier, Roger. “Du livre au lire”. *Réseaux. Communication - Technologie - Société* 6, núm. 31 (1988): 39–67.

Chávez, Daniel. “La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historieta en México”. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 8, núm. 2 (abril de 2007): 155–69. https://doi.org/10.1179/174582007x172079.

Clüver, Claus. “Reflections on Verbivocovisual Ideograms”. *Poetics Today* 3, núm. 3 (1982): 137–48.

Clüver, Claus, Véronique Plesch y Leo Hoek, eds. *Orientations. Space/Time/Image/Word*. Word & Image Interactions no.5. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Cortés Vega, César. *Poetas esclavos. Máquinas soberanas*. México: Centro de Cultura Digital, 2017. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/poeetas-esclavos-maquinas-soberanas.

Cruz Arzabal, Roberto. “Conceptualismos”. *La Tempestad* (blog), el 11 de abril de 2014. http://latempestad.mx/conceptualismos-notas-sobre-libro-vanesaa-place-robert-fitterman-cristina-rivera-garza-reflexion-esencialismo-textual.

———. “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”. Blog académico. *Humanidades Digitales* (blog), el 18 de abril de 2014. http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/.

———. “Escrituras híbridas”. *La Tempestad* 99 (2014): 130–33.

Cussen, Felipe. “Instrucciones para leer instrucciones”. En *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*, editado por Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, 167–200. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile; Metales Pesados, 2000.

Daniels, Dieter y Sarah Naumann, eds. *Audiovisuology Compendium: See This Sound - An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*. Köln: Walther König, 2010.

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2007.

Delgado Moya, Sergio. *Delirious Consumption. Aesthetics and Consumer Capitalism in Mexico and Brazil*. Border Hispanisms. Austin: University of Texas Press, 2017.

Delisle, Jean. *La traduction raisonnée: manuel d’initiation à la traduction professionnelle, anglais, français: méthode par objectifs d’apprentissage*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1993.

Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Echographies de la télévision: entretiens filmés*. Collection Débats. Paris: Galilée; Institut National de l’Autovisuel, 1996.

Distin, Kate. *El meme egoísta*. Traducido por Josep Sarret Grau. Barcelona: Biblioteca Buridan, 2010.

Drucker, Johanna. *Escritura diagramática*. Traducido por Ana Cecilia Medina. México: Centro de Cultura Digital, 2021. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/escritura-diagramatica.

———. "Experimental, Visual, and Concrete Poetry. A Note on Historical Context and Basic Concepts". En *Experimental, Visual, Concrete: Avant-garde Poetry Since the 1960s*, editado por Kenneth David Jackson y Eric Vos. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Durand, Gilbert. *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Brisbane: Boombana Publications, 1999.

Durham, Meenakshi Gigi y Douglas Kellner, eds. *Media and Cultural Studies: Keyworks*. Malden: Blackwell Pub, 2000.

Eco, Umberto. *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Traducido por Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen, 2008.

Eder, Rita, ed. *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Turner, 2014.

Eichhorn, Kate. *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*. Cambridge: The MIT Press, 2016.

———. *The Archival Turn in Feminism. Outrage in Order*. Philadelphia: Temple University Press, 2014.

Elsner, Jas, John Elsner y Norman Bryson, eds. *Art and text in Roman culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Emmelheinz, Irmgard. *Eros y el semiocapitalismo. ¿La pérdida del otro y el fin del amor?* México: Centro de Cultura Digital, 2017. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/eros-y-el-semiocapitalismo-la-perdida-del-otro-y-el-fin-del-amor.

Erll, Astrid, ed. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: De Gruyter, 2012.

Escobar, Ticio. *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Madrid: Clave Intelectual, 2015.

Espinosa, Alfredo. *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*. México: Aldus, 2009.

Espinosa, Atahualpa. *Guía de alfabetización digital para facilitadores. Programa de inclusión del área educativa del Centro de Cultura Digital*. México: Centro de Cultura Digital, 2019. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/guia-de-alfabetizacion-digital-para-facilitadores.

Ette, Ottmar. "Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad". En *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, editado por Roland Spiller, 13–36. Berlin: Vervuert, 1995. https://doi.org/10.31819/9783964562524-002.

Falkenhausen, Susanne von. *Beyond the Mirror. Seeing in Art History and Visual Culture Studies*. Traducido por Nicholas Grindell. Bielefeld: Transcript Verlag, 2020.

Farrell, Jennifer. “Letterforms and Writing in Contemporary Art”. *The Met’s Heilbrunn Timeline of Art History*. Consultado el 9 de noviembre de 2020. https://www.metmuseum.org/toah/hd/word2/hd_word2.htm.

Feigelfeld, Paul. *Arqueología Mediática desde la naturaleza. Entrevista a Jussi Parikka*. México: Centro de Cultura Digital, 2016. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/arqueologia-mediatica-desde-la-naturaleza-entrevista-a-jussi-parikka.

Felten, Uta e Isabel Maurer Queipo, eds. *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2007.

———, eds. *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikansichen Surrealismus*. Bielefeld: Transcript, 2004.

Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Ferraris, Maurizio. *Documentality. Why It Is Necessary to Leave Traces*. Traducido por Richard Davies. New York: Fordham University Press, 2013.

Friedberg, Anne. *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

Fuchs, Michael y Jeff Thoss, eds. *Intermedia Games—Games Inter Media: Video Games and Intermediality*. 296. London: Bloomsbury Academic, 2019.

Gache, Belén. “Poets, Robots, and Language Machines”. Grand Valley State University, Grand Rapids, Michigan, 2012. https://belengache.net/PoetsRobotsAnd.PDF.

Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Cambridge: Polity Press, 2012.

Galloway, Alexander R., Eugene Thacker y McKenzie Wark. *Excommunication. Three Inquiries in Media and Mediation*. Trios. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

García Leyva, Cinthya. “De la página del texto al espacio del sonido. Borramientos en el conceptualismo poético a la luz de las materialidades literarias”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

———. “Estructuras y desvíos. Sobre la obra sonora de Ulises Carrión”, 2015. https://lleom.net/portfolio/estructuras-y-desvios-sobre-la-obra-sonora-de-ulises-carrion/.

———. “Hacia la verbivocovisualidad. Notas sobre un paideuma posible desde el concretismo en poesía mexicana”. En *Recorridos iconotextuales relaciones entre imágenes y textos a lo largo del tiempo*, editado por Marina Garone y María Andrea Giovine Yáñez, 381–89. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

———. “Organización y vibración: breves apuntes sobre lo constelativo”. Editado por Macarena Hernández. *Revista* 4, 2019, 73–83.

García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos, 1983.

Garone, Marina, Laurette Godinas e Isabel Galina Russell, eds. *De pérmago a la nube. Nuevos acercamientos y perspectivas a las edades del libro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

Gelikman, Oleg. "Intermediality and Aesthetic Theory in Shklovsky's and Adorno's Thought". En *Digital Humanities and the Study of Intermediality in Comparative Cultural Studies*, editado por Steven Tötösy de Zepetnek, 43–56. CLCWeb: Comparative Literature and Culture Annuals. West Lafayette: Purdue University Press, 2013. https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1791&context=clcweb.

Gil González, Antonio. *+Narrativa(s). Intermediaciones. Novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2012.

Giovine Yáñez, María Andrea. "Hemerografía del siglo xx y estudios iconotextuales". En *xix Jornadas Académicas 2017 conmemorativas por los 150 años de la bnm y 50 del iib: Pasado, presente y futuro de la bibliografía mexicana. Compendio, 185–96*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

———. "Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos *modus legendi*". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Gitelman, Lisa. *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: The mit Press, 2008.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Traducido por Alan Page. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

Gómez, Verónica Paula. "Domicilios de la literatura digital: de la idea de nación a la de interzona en elo (Electronic Literature Organization)". Doctorado, Universidad Nacional del Litoral, 2020. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/handle/11185/5704.

González Aktories, Susana. "Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de la literatura contemporánea". En *Bibliología e iconotextualidad: estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, editado por Marina Garone Gravier y María Andrea Gioivine Yáñez, 25–40. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

———. "Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis". *Acta Poética* 29, núm. 2 (2008): 375–92.

González Aktories, Susana y María Andrea Giovine Yáñez. "Platforms of the Imagination: Stages of Electronic Literature Mexico 2015". En *Futures of Comparative Literature. acla State of the Discipline Report*, editado por Ursula K. Heise, Dudley Andrew, Alexander Beecroft, Jessica Berman, David Damrosch, Guillermina De Ferrari, César Domínguez, Barbara Harlow y Eric Hayot, 285–89. New York: Routledge, 2017.

Grabes, Herbert. "Cultural Memory and the Literary Canon". En *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll, Ansgar Nünning y Sara B. Young, 311–20. Media and cultural memory; Medien und Kulturelle Erinnerung. Berlin: De Gruyter, 2008.

Grigar, Dene y James O'Sullivan, eds. *Electronic Literature as Digital Humanities. Contexts, Forms, and Practices*. London: Bloomsbury Academic, 2021.

Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Traducido por Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro. Madrid: Pre-Textos, 2008.

Guarinos, Virginia. "Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo". *Comunicación* 5: *Comunicación transmediática, más allá de los textos y los medios* 5 (2007): 17–22.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

Halbey, Hans A., ed. *Auf ein Wort. Aspekte visueller Poesie und visueller Musik*. Mainz: Gutenberg Museum Mainz, 1987.

Hallet, Wolfgang. "A Methodology of Intermediality in Literary Studies". En *Handbook of Intermediality: Literature-Image-Sound-Music*, editado por Gabriele Rippl, 605–18. Handbooks of English and American Studies: 1. Berlin: De Gruyter, 2015.

Hedling, Erik y Ulla-Britta Laggeroth, eds. *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. 97772. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft: 62 302. Amsterdam: Brill Rodopi, 2002.

Higgins, Dick. *Breve autobiografia de la originalidad*. Traducido por Alejandro Espinoza, Galindo. México: Tumbona Ediciones, 2015.

Hui Yuk. *Art and Cosmotechnics*. New York: e-flux; University of Minnesota Press, 2021.

———. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Traducido por Tadeo Lima. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

———. *On the Existence of Digital Objects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

Huizar, Angélica J. *Beyond the Page. Latin American Poetry from the Calligramme to the Virtual*. Bethesda Md.: Academica Press, 2008.

———. *Cosmos, Values, and Consciousness in Latin American Digital Culture*. London: Springer, 2021.

Ibrus, Indrek y Carlos A. Scolari, eds. *Crossmedia Innovations. Texts, Markets, Institutions*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.

Jackson, K. David, Johanna Drucker y Eric Vos, eds. *Experimental — Visual — Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s*. Amsterdam: Rodopi, 1996.

Jaschinski, Andreas. *Notation*. Kassel: Metzler, 2001.

Jasso, Karla. *Arte-Tecnología. Arqueología. Dialéctica. Mediación*. México: Edición de autora, 2013.

Johnson, Ian. "Historicizing Intermediality and Multimediality: Cases from the Late Middle Ages and Early Modernity". *Forum for Modern Language Studies* 57, núm. 1 (enero de 2021): 40–137.

Jost, François. “Des vertus heuristiques de l’intermédialité”. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, núm. 6 (2005): 109–19.

Josten, Jennifer y Mauricio Marcin, eds. *Artecorreo*. México: Museo de la Ciudad de México; RM Verlag, 2011.

Kattenbelt, Chiel. “Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships | Cultura, Lenguaje y Representación”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 19–29.

Kim, Suk-Jun. *Humming. The Study of Sound*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

Kittler, Friedrich A. “There Is No Software”. *Stanford Literature Review* 9, núm. 1 (1992): 81–90.

Kottow, Andrea. “Manuscritos y la materialidad de la escritura”. En *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*, editado por Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, 115–46. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile; Metales Pesados, 2010.

Kozak, Claudia. “Libros en fuga y otras monstruosidades en el dominio digital”. En *Múltiplas interfaces: livros digitais, criação artística e reflexões contemporâneas*, editado por Rogério Barbosa da Silva, Pablo Gobira y Francisco Marinho. Belo Horizonte: Scriptum; Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais; capes, 2018.

———. “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 15 (2015): 90–98.

———. “Poesía experimental y tecnología. Afinidades electivas en contextos digitales”. En *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo xii. *Una literatura en aflicción*, editado por Jorge Monteleone, 551–79. Buenos Aires: Emecé, 2018.

———. “Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital. Intersecciones arte-tecnología-política-territorio”. En *Fundamentos y Prácticas Poéticas. - Arte - Arquitectura - Ciudad - Diseño - Cultura Material*, editado por Aurelio A. Horta Mesa. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

Kramer, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission. An Approach to Media Philosophy*. Traducido por Anthony Enns. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

Krauss, Rosalind E. *A Voyage on the North Sea. Art in the Era of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson, 1999.

Kujundžic, Dragan. “Archigraphia. On the Future of Testimony and the Archive to Come”. *Discourse* 25, núm. 1/2 (2003): 166–88.

Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund, Erik Hedling y Stephen Greenblatt, eds. *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media. 97772*. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft: 24 354. Amsterdam: Brill Rodopi, 1997.

Lamerichs, Nicolle. *Productive Fandom. Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures. 19170885*. Transmedia: Participatory Culture and Media Convergence: 4 x, 244. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Lavery, Jane E. y Jane Bowskill. *The Multimedia Works of Contemporary Spanish American Women Writers and Artists*. Text, Image, and the Sensor. Albany: SUNY University Press, 2020.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982.

Lewandowska, Marysia y Laurel Ptak, eds. *Undoing Property?* Berlin: Sternberg Press, 2013.

Lewis, Cara L. *Dynamic Form. How Intermediality Made Modernism*. XI, 314. Ithaca: Cornell University Press, 2020.

Loizeaux, Elizabeth Bergmann. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

López Cuenca, Alberto. *Los comunes digitales. Nuevas ecologías del trabajo artístico*. México: Centro de Cultura Digital, 2016. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/los-comunes-digitales-nuevas-ecologias-del-trabajo-artistico.

López Grandolí, Alfonso. *Una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Biblioteca Litterae Calambur, 2008.

López-Varela Azcárate, Asunción y Steven Tötösy de Zepetnek. "Towards Intermediality in Contemporary Cultural Practices and Education". *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 65–82.

Lovink, Geert. *El abismo de las redes sociales Culturas críticas de internet y la fuerza de la negación*. México: Centro de Cultura Digital, 2019. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/el-abismo-de-las-redes-sociales-culturas-criticas-de-internet-y-la-fuerza-de-la-negacion.

Lyotard, Jean-François. *Discours, figure*. Collection d'esthétique 7. Paris: Klincksieck, 1971.

Marchán-Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Barcelona: Akal, 1997.

Mariniello, Silvestra. "Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial". *Acta Poética* 30, núm. 2 (2009): 59–85.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. New York: Mentor, 1969.

Mencía, María, ed. *#WomenTechLit*. Rochester: Computing Literature, 2017.

Michael, Joachim y Markus Klaus Schäffauer. "El pasaje intermedial de los géneros". En *Cartografías y estrategias de la "postmodernidad" y la "postcolonialidad" en Latinoamérica: "Hibridez" y "Globalización"*, editado por Alfonso De Toro, 473–516. Frankfurt am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2006. https://doi.org/10.31819/9783964563743-023.

Migone, Christof y Brandon LaBelle, eds. *Writing Aloud. The Sonics of Language*. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.

Millán, Fernando y Jesús García Sánchez, eds. *La escritura en libertad*. Madrid: Alianza, 1975.

Mitchell, W. J. T. "Interdisciplinarity and visual culture". *Art bulletin* 77, núm. 4 (1995): 541–44.

Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Tecnos, 1998.

———, ed. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.

Mora, Vicente Luis. "La tacha se lee". *El Boomeran(g)* (blog), el 1 de junio de 2013. https://www.elboomeran.com/vicente-luis-mora/92-la-tacha-se-lee/.

Morris, Adalaide y Thomas Swiss, eds. "New Media Poetics. As we May Think/ How to Write". En *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, 1–46. Cambridge: The MIT Press, 2009.

Nepote, Mónica, ed. *Estamos aquí*. México: Centro de Cultura Digital, 2021. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/estamos-aqui.

Olsson, Jesper. "Typewriter, Tape Recorder & Concrete Poetry". En *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, editado por Ulla-Britta Lagerroth y Erik Hedling, 179–88. Amsterdam: Brill Rodopi, 2002.

Ortega, Élika. "Archives, Libraries, Collections, and Databases: A First Look at Digital Literary Studies in Mexico". *Hispanic Review* 86, núm. 2 (2018): 229–47. https://doi.org/10.1353/hir.2018.0016.

———. "Media and Cultural Hybridity in the Digital Humanities". *PMLA* 135, núm. 1 (2020): 159–64. https://doi.org/10.1632/pmla.2020.135.1.159.

———. "Not a Case of Words: Textual Environments and Multimateriality in Between Page and Screen". *Electronic Book Review*, el 1 de enero de 2017. https://electronicbookreview.com/essay/not-a-case-of-words-textual-environments-and-multimateriality-in-between-page-and-screen/.

———. "The Many Books of the Future: Print-Digital Literatures". *Post45*, núm. Ecologies of Neoliberal Publishing (el 8 de abril de 2020). https://post45.org/2020/04/the-many-books-of-the-future-print-digital-literatures/.

Ortega, Élika, Javier de la Rosa y Juan Luis Suárez. "Readers Read, Readers Write: A Methodology for The Study of Reading Practices in Media Convergence". *Scholarly and Research Communication* 5, núm. 2 (2014). https://doi.org/10.22230/src.2014v5n2a149.

Padilla, José Ignacio. *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2014.

Padín, Clemente. *Clemente Padín, artículos*. s.l.: Boek 861, 2009. https://issuu.com/boek861/docs/clemente_padin_articulos.

Parikka, Jussi. *Antropobsceno*. México: Centro de Cultura Digital, 2018. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/antropobsceno.

Pedri, Nancy y Laurence Petit, eds. *Picturing the Language of Images*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

Pérez, Fernándo. "Pintar el sonido, ecuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos". En *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*, editado por Paula Honorato, Francisca Lange y Ana María Risco, 149–64. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile; Metales Pesados, 2010.

Perloff, Marjorie. *Poetry on & Off the Page. Essays for Emergent Occasions*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

———. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

———. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Illinois: Northwestern University Press, 1999.

———. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

Peters, John Durham. *Hablar al aire. Una historia de la idea de comunicacion*. Traducido por José María Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

———. *The Marvelous Clouds*. Toward a Philosophy of Elemental Media. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

Pethó, Ágnes. "'A Good Concept Should Be Both Very Concrete and Very Abstract': Interview with Lars Elleström". *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 15, núm. 1 (el 1 de octubre de 2018): 191–210. https://doi.org/10.1515/ausfm-2018-0011.

Place, Vanessa y Robert Fitterman. *Notas cobre conceptualismos*. Traducido por Cristina Rivera Garza. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

Post-Art Poets. *32 Word. An Anthology of Post-Art Anti-Poetics*. New York: Post-Art Poets, 2013.

Praz, Mario y Ricardo Pochtar. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Ensayistas 184. Madrid: Taurus, 1979.

Pressman, Jessica. "Electronic Literature as Comparative Literature". *State of the Discipline Report. American Comparative Literature Association*, el 28 de junio de 2014. https://stateofthediscipline.acla.org/entry/electronic-literature-comparative-literature-0.

Prieto, Julio. "Hacia una teoría intermedial de lo fantástico: una lectura de los cómics 'Historias de taberna galáctica' y 'En un lugar de la mente' de Josep Maria Beà". En *Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea*, editado por David Roas y Teresa López Pellisa. Málaga: E.D.A., 2014.

Pritychenko, Elizaveta. *Twitter Bot Encyclopedia*. s. l.: s. e., 2014. http://archive.org/details/twitter_bot_encyclopedia_with_cover.

Prohn, Alan. "Visual Poetry. Artists' Writing in a Para-literary Age". *Avain*, 2008. https://alanprohm.files.wordpress.com/2013/08/visual-poetry-artists-writing-prohm.pdf.

Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6 (2005): 43–64. https://doi.org/10.7202/1005505ar.

Ré, Anahi Alejandra. “Poéticas del imaginario técnico: arte, mercado, universidad”. *Perífrasis* 7, núm. 13 (enero de 2016): 68–82.
———. “Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas”. *Revista de Literatura, História e memória* 10, núm. 16 (diciembre de 2014): 9–23.
Ré, Anahí Alejandra y Agustín Berti. “Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina”. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* 16, núm. 1 (2018): 100–127.
Ré, Anahi Alejandra, Flavia Gisela Costa, Claudio Celis Bueno y Agustin Berti. “Escrituras algorítmicas e imágenes invisibles. Tecnoestética y política”. *Pensando. Revista de Filosofía* 11, núm. 23 (2020): 41–53. https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/11120.
Reese, Thomas F. “Mapping Interdisciplinarity”. *Art Bulletin* 77, núm. 4 (1995): 554–549.
Remshardt, Ralf. “Beyond Performance Studies: Mediated Performance and the Posthuman”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 6 (2008): 47–64.
Rieger, Angelica, ed. *Intermedialidad e hispanística*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
Rippl, Gabriele. “Intermediality and Remediation”. En *Handbook of Anglophone World Literatures*, editado por Stefan Helgesson, Birgit Neumann y Gabriele Rippl, 209–26. Handbooks of English and American Studies: 13. Berlin: De Gruyter, 2020.
Rivera Garza, Cristina. “Esto no es un mantel verde”. *Letras Libres*, 2007.
———. “La cámara verde – Mayo/May 4, 2011”. *La cámara verde* (blog), el 9 de enero de 2012. https://lacamaraverde.wordpress.com/2012/01/09/la-camara-verde-mayomay-4-2011/.
———. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets, 2013.
———. “Los Noriginales”. *Este País* (blog), el 8 de julio de 2021. https://estepais.com/cultura/escrituras-documentales/los-noriginales/.
Robillard, Valerie y Els Jongeneel, eds. *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: Vu University Press, 1998.
Rocha Iturbide, Manuel. “El arte sonoro en México”. *Artesonoro*, 2005. http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnM_xico.pdf.
Rodríguez Ibáñez, Margarita. *Cómo la red ha cambiado el arte: nuevas perspectivas*. Gijón: Trea, 2012.
Röttger, Kati. “F@ust vers. 3.0: A (Hi)story of Theatre and Media”. *Cultura, Lenguaje y Representación* 6, núm. 0 (2008): 31–46.
Russolo, Luigi. *L’arte dei rumori. La musica futurista*. Roma: Auditorium, 2016.
Sánchez Prado, Ignacio M. “El archivo alfonsino: Reyes, la bibliofilia y la materialidad literaria de la polis”. *Hispanic review* 86, núm. 2 (2018): 205–27.
Sánchez-Mesa Martínez, Domingo, ed. *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco Libros, 2004.
Sauer, Theresa y Mike Perry, eds. *Notations* 21. New York: Mark Batty Publisher, 2009.

Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta B. Ferrari. "A voz en cuello. La canción 'de autor' en el cruce de escritura y oralidad". En *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española.* Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.

Schenk, Klaus. *Medienpoesie: Moderne Lyrik Zwischen Stimme Und Schrift*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1999.

Schmitter, Gianna. "Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura". Tesis doctoral, Universidad Nacional de la Plata, 2019. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90210.

Schröder, Julia H. "Graphic Notation and Musical Graphics: between Music Notation and Visual Art". En *Audiovisuology Compendium. See This Sound - An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*, editado por Dieter Daniels y Sarah Naumann, 151–54. Köln: Walther König, 2010.

Scolari, Carlos Alberto. *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.

———. *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa, 2008.

———. "Los ecos de McLuhan: ecología de los medios, semiótica e interfaces". *Palabra Clave - Revista de Comunicación* 18, núm. 3 (2015): 1023–56.

Sierra Maya, Alberto, Víctor Manuel Manrique, Augusto del Valle y Fondo editorial Museo de Antioquia, eds. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano*. Medellín: Museo de Antioquía Museo de Arte Moderno de Medelliín, 2011.

Solís Arenaza, Jorge. *El cuerpo resonante*. México: Centro de Cultura Digital, 2018. https://editorial.centroculturadigital.mx/libro/el-cuerpo-resonante.

Speranza, Graciela. "Tiempo recuperado. Apropiación 2.0". *Otra Parte*, 2013.

Spieker, Sven. *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

Steinberg, Samuel. *Photopoetics at Tlatelolco. Afterimages of Mexico, 1968*. Border Hispanisms. Austin: University of Texas Press, 2016.

Steiner, Wendy. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation Between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Traducido por Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

Suárez, Modesta. *Trillar lo invisible: poesía y pintura en la obra de Blanca Varela*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.

Swearingen, Jan. "What Is the Text? Who Is the Reader? A Meditation on Meanderings of Meaning". *New Literary History* 38, núm. 1 (2007): 145–61.

Torres, Rui y Claudia Kozak, eds. *Fobias - Fonias - Fagias. Escritas Experimentais e Eletrónicas Ibero-Afro-Latinoamericanas*. Oporto: Publicações Universidade Fernando Pessoa, 2019. https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/7658.

Ulrich, Ernst. *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2002.

VanderMeer, Jeff. "Books with Soundtracks, Murder by Death...and 'Augmented' Books". Jeff VanderMeer, el 18 de septiembre de 2011. https://www.jeffvandermeer.com/2011/09/18/books-with-soundtracks-murder-by-death-and-augmented-books/.

Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence*. Towards a Philosophy of Sound Art. New York: Continuum, 2010.

Wagner, Peter. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution. Picturing History*. London: Reaktion Books, 1995.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Wolf, Werner y Walter Bernhart, eds. *Framing Borders in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

Wynants, Nele, ed. *Media Archaeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre. Avant-Gardes in Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-319-99576-2.

Yépez, Heriberto. "Poética PC". *La Tempestad*, noviembre de 2002.

———. "Ulises Carrión: el arte como estrategia cultural (y más allá)." En *Lilia Prado y otros chismes*, de Ulises Carrión, 225–66. Editado por Juan J. Agius, traducido por Heriberto Yépez. México: Tumbona; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

semblanzas

Susana González Aktories (Ciudad de México, 1967). Profesora-investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Doctora en Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Desde 1995 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se especializa en teoría literaria, literatura comparada, con énfasis en relaciones intersemióticas e intermediales entre literatura y otras artes, en particular entre literatura y música. Es editora y autora de varios libros sobre relaciones interartísticas y promotora del área de Literatura Comparada en la UNAM. Fue fundadora de grupos de investigación como el Seminario de Semiología Musical y el Grupo de Investigación de Literatura y Música, y es miembro de agrupaciones como el Seminario de Teoría y Crítica Literarias, el Laboratorio Nacional de Materiales Orales y la Red Internacional de Materiales Orales. Es integrante del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades.

Roberto Cruz Arzabal (Ciudad de México, 1982). Investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Doctor en Letras por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es editor del volumen *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (UNAM, 2019) y coeditor de *Historia de las literaturas en México 6: Hacia un nuevo siglo 1968-2012* (UNAM, 2019). Forma parte del Mexican Studies Research Collective y del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades.

Marisol García Walls (Ciudad de México, 1989). Escritora e investigadora independiente. Es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM, becaria en

2014 por la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM) en el área de ensayo y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana. Su interés principal son los objetos en su relación con la cultura material y las artes visuales, especialmente el archivo, tanto en su dimensión artística como teórica. Su primer libro, *Atlas de rasgos familiares*, fue el ganador de la convocatoria de la editorial colombiana Tragaluz de 2020.

Cinthya García Leyva (Ciudad de México, 1985). Investigadora y gestora cultural. Actualmente es directora de Casa del Lago UNAM. En 2019 fue coordinadora general de la Cátedra Max Aub: transdisciplina en arte y tecnología de la UNAM y de 2016 a 2019 fue responsable de planeación y contenidos para el Programa Arte, Ciencia y Tecnologías (ACT- UNAM / Secretaría de Cultura). Es maestra en Literatura Comparada por la UNAM y realiza su doctorado en la misma institución. Ha sido tallerista para el INBA y la UNAM en centros culturales de diversos estados del país y docente en la carrera de Medios Digitales de la Universidad Centro. Desde 2019 conduce el programa Islas Resonantes para Radio UNAM. Integrante del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades.

María Andrea Giovine Yáñez (Ciudad de México, 1979). Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM. Doctora en Letras por la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación giran en torno a las relaciones entre imagen y texto, así como a los cruces entre literatura y artes visuales en el siglo XX y XXI, la intermedialidad, las poéticas visuales en papel y en soportes alternativos, la configuración del discurso poético y los vínculos entre cultura impresa y cultura visual. Es integrante del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades.

Ana Cecilia Medina Arias (Ciudad de México, 1988) estudió Letras Modernas Francesas en la UNAM. Es editora y traductora en el portal E-literatura del Centro de Cultura Digital. Realiza abordajes intermediales enfocados a objetos que se ubican en las intersecciones de las disciplinas. Sus intereses la han llevado a vincularse con los campos del arte y la poesía sonora, el caminar, la escucha, la ciudad y la cultura digital. Entre sus traducciones destacan *Escritura diagramática* de Johanna Drucker y *Entre hoja y pantalla* de Amaranth Borsuk, traducido junto con el Laboratorio de literatura extendidas y otras materialidades, del cual también es integrante.

Julián Woodside Woods (Ciudad de México, 1982). Investigador, ensayista e historiador dedicado al estudio de las relaciones entre medios, arte, cultura, identidad y memoria colectiva, y realiza su doctorado en Letras (Literatura Comparada) con el proyecto "Nuevas prácticas, ¿nuevos recursos?: revaloración de la teoría literaria a partir del planteamiento de una retórica transmedial". Imparte la materia "Narrativas experimentales" en el ITESO. Es miembro del Seminario Permanente de Tecnología Musical de la Facultad de Música de la UNAM, del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico de la UACM, de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha, y del Seminario "Entreveramientos: semiótica, literatura y música" de la UAM Azcapotzalco.

Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en octubre de 2021. Se utilizó en la composición las fuentes tipográficas Garamond y Baskerville en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publiciación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación del libro estuvo a cargo de Gabriela Galindo. El diseño y cuidado de edición estuvo a cargo de: Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls.

Este *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* es un manual que contribuye a la formación interdisicplinaria de las y los estudiantes, al presentarles un repertorio de conceptos nodales para adentrarse al conocimiento y a la crítica de las relaciones entre la literatura y otras artes y medios.

A partir de una introducción panorámica al concepto de intermedialidad, este manual se abre camino por distintas vertientes de los estudios comparatistas, específicamente de carácter interartístico, presentando otros conceptos que ayudan a entender el marco y los alcances teórico-metodológicos que actualmente tiene este campo de estudio. Ello al tiempo que se presenta de una forma ilustrativa la amplia gama de prácticas asociadas con los fenómenos intermediales, con el fin de que se comprenda la utilidad de sus enfoques y herramientas.

Las referencias sobre estos temas están organizadas además de forma tal que contribuyen a la innovación y el mejoramiento de la enseñanza en asignaturas dentro de los planes curriculares de estudios superiores, tales como las dedicadas a la teoría, metodología y crítica literarias, así como a las que abordan otros lenguajes artísticos, ayudando a expandir con ello también horizontes de las historias del arte y de la literatura en diversas lenguas.

